

相声艺术论集

张宝林　薛宝琨　汪景寿　李万鹏　著

黑龙江人民出版社

相声艺术论集

侯宝林　薛宝琨　汪景寿　李万鹏　著





黑龙江人民出版社

责任编辑：王润生
封面设计：石丙春
封面题字：金开诚
插　　页：田　原
钟　灵

相声艺术论集

侯宝林　薛宝琨　汪景寿　李万鹏　著

黑龙江人民出版社出版
（哈尔滨市道里森林街42号）
黑龙江新华印刷厂印刷　　黑龙江省新华书店发行
开本 850×1168 毫米 1/32・印张 6 2/16・插页 2・字数 141,000
1981年10月第1版　　1981年10月第1次印刷
印数 1—4,300

统一书号：10093・408　　定价：0.62元

目 录

发扬相声的现实主义传统……………………………1
传统相声遗产评介……………………………………6
关于相声的讽刺传统…………………………………33

老舍先生和相声艺术…………………………………47
论何迟的相声创作……………………………………72

一篇不可多得的相声史料
——略谈"子弟书"《风流词客》……………………83
附：风流词客（全三回）……………………………89
承前启后的相声名家——"穷不怕"………………101
漫话相声艺人张三禄………………………………120

说"白沙撒字"源于"沙书"…………………………129
相声释名……………………………………………146
相声和"乔"…………………………………………159

"平地茶园"
——侯宝林艺术生活漫忆…………………………178
相声和口技（资料）………………………………181

后记…………………………………………………194

发扬相声的现实主义传统

建国以来，相声艺术取得很大成就。旧社会被人们瞧不起的、难入文学艺术之林的相声，解放后成了广大人民喜闻乐见的艺术形式。为了发展相声艺术，需要对相声艺术的传统、特点和规律，进行深入的研究和探讨。在这里，我们想谈谈关于相声艺术的几个问题的看法，以期促进对相声艺术的研究。

讽刺是相声艺术的传统。且不说流传下来的几百段传统作品，讽刺的特色反映着相声艺术的历史行程，成为相声发展的主流；就是孕育相声艺术形成的古代"俳优"、唐代"参军"、宋代"杂剧"以及民间笑话等等，无一不是以讽刺见长的。可以说，相声的艺术生命来自讽刺！

当然，相声在旧社会主要流传在市民阶层，每为下层劳动群众、城市贫民等所喜爱，因而带有不少庸俗、低级的小市民情趣。特别是解放前夕，相声被国民党反动派糟踏得不成样子，不少作品充斥着黄色、下流的低级趣味，甚至连一般市民都不屑一顾，嗤之为"下三烂"。

但是，这些旧时代的污秽并不能淹没作为相声主流的讽刺锋芒。因为人民是永远不甘屈服的，不管黑暗势力多么强大，人民的反抗情绪总是要通过各种曲折的形式表达出来。于是，在现实生活的土壤里，相声就象被踩在泥沟里的小草一样，经过曲折的变形，仍然顽强地生长着。例如传统作品《字象》，借助"一字、一象、一升、一降"的语言文字游戏，讽刺了巡按、典史等贪官污

吏的昏庸和贪婪。《揣骨相》则大胆揭露反动军阀是“贼骨头”、“贱骨头”、“反骨头”。《牙粉袋》讽刺日本侵略时期物价飞涨，面粉袋只有牙粉袋一样的大小。而《改行》、《关公战秦琼》等则以嬉笑怒骂的方式，嘲讽了“天之骄子”的皇帝，鞭笞了作威作福的达官贵人。在旧社会，讽刺是劳动人民战斗的武器，讽刺的传统就是相声艺术的现实主义传统。

新中国的成立，为相声艺术开辟了广阔的天地，也给相声创作提出了崭新的课题。其中之一就是讽刺和歌颂的关系问题。从旧社会流传下来的以讽刺为特长的相声艺术能否歌颂呢？讽刺还要不要？讽刺和歌颂的关系怎样解决？这一系列问题都摆到了人们面前。

解放后出现的相声作品，有许多是歌颂性的。有些作品在鞭挞反动统治阶级丑恶的同时，也赞扬劳动人民的机智、勇敢。以欢悦的情绪和轻快的节奏讴歌社会主义制度的《社会主义好》，歌颂福建前线民兵英雄的《英雄小八路》，表彰公社社员的《女队长》、《公社鸭郎》，以及深刻反映新旧社会变化的《昨天》，都是时代生活的颂歌。特别是相声《昨天》，以强烈对比的手法，把“今天”和“昨天”结合起来，通过酣畅的笑声，既揭露了苦难的“昨天”，又赞颂了幸福的“今天”，还鼓舞着人们迎接更美好的“明天”。这种热情歌颂新生活的尝试，为相声艺术的现实主义传统注入了新的血液。

然而，对新生活的赞美并不等于对旧垃圾的清除。相声歌颂功能的增强并不意味着对讽刺传统的否定。因为社会主义新中国是在旧中国的土壤上建立起来的，还存在着形形色色的污泥浊水。因此，作为劳动人民的艺术武器，相声在获得新生以后就非常自然地加入了清除旧垃圾的战斗行列，讽刺再也不是人民在重压之下曲折地发泄其愤懑的手段，而是群众自觉地和过去告别的

战斗武器。从此相声的讽刺传统掀开了新的一页，涌现了《婚姻与迷信》、《夜行记》、《住医院》、《妙手成患》、《砍白菜》、《飞油壶》、《离婚前奏曲》等深受群众欢迎的作品。无论讽刺的自觉性、准确性和深刻性，都比传统相声有了极大的提高。何迟同志的《买猴儿》、《开会迷》、《统一病》的出现，使相声的讽刺传统更加发扬光大。《买猴儿》塑造了工作上"马马虎虎"，生活上"大大咧咧"，作风上"嘻嘻哈哈"的"马大哈"典型形象，尖锐地抨击了雇佣观点的残余，严肃地指出了虽然当时还处在萌芽状态，但是不可轻视的一种思想倾向。《开会迷》辛辣地嘲笑了官僚主义者脱离实际、夸夸其谈的工作作风。《统一病》大胆地揭示了那种由于不懂经济而把一切都"统死"的错误倾向。这些作品既是严肃的、尖锐的，又是热情的、善意的。他们饱含着人民对生活更热烈的追求，对理想更美好的憧憬。它们象放大镜那样，把旧世界留下的痈疽毒瘤戳破给人们看，催人发笑，引人深思。

遗憾的是，一九五七年以后，政治生活的正常局面渐渐被破坏了。真话不敢说，缺点不敢讲，对官僚主义等不正之风的批评被诬为"攻击党的领导"，对生活里落后现象的揭露被斥为"丑化社会主义"，于是诸如《买猴儿》、《开会迷》、《统一病》等一批反映群众心声、切中时弊的好相声，统统被打成"毒草"，并且株连作者和演员，戴上"右派"帽子。从此，讽刺艺术被列为"禁区"，人们一提讽刺就噤若寒蝉，视为畏途。

此后，随着频繁的政治运动和文艺战线上批判所谓"修正主义"的不断升级，相声艺术通向生活的大门渐渐关闭了，揭露矛盾的言路日益堵塞了。讽刺既不能要，那么就只好在狭小的圈子里搜索所谓的"光明面"。而在"五风"泛滥的日子里，假话、大话、空话是被当作"光明面"吹得天花乱坠的，于是，象"幸会嫦娥"、"赶跑龙王"之类的作品便杂沓而生。相声再也不成其为相声，而

变为浮泛的空喊、“政治的对话”。就这样，由于背离了现实主义道路，不仅扼杀了相声的讽刺传统，也堵塞了相声歌颂的道路。讽刺的急剧衰落和歌颂的畸形发展，这自然是对相声现实主义传统的反动。

六十年代初期，曲艺界曾就笑是目的或手段问题进行过一次讨论，比较一致地肯定了相声的讽刺性能，指出讽刺是相声的艺术特长，“但不排斥歌颂，也兼有介绍知识、娱悦观众等性能”。由于种种原因，这些积极的、正确的主张既不可能扭转当时盛行的“左”的倾向，也就无法扳回相声艺术的现实主义传统。

笑，本来既是相声的目的，也是相声的手段；为无产阶级政治服务的目的应该采取笑的艺术手段，而笑对相声艺术本身也可以说是目的。然而，长期以来，政治和艺术的关系常常处理得不恰当，而对政治的理解又是十分狭隘、片面的。起初，把“政治”跟一时一地的运动等同起来，为“政治”服务成了政策图解。所谓“说中心，唱中心，演中心”的口号更助长了相声脱离生活的倾向。文化大革命期间，这种倾向达到了登峰造极的地步。“政治”成了野心家的阴谋；篡党夺权的丑类被当成是“反潮流的英雄”狂加吹捧；老一辈无产阶级革命家则被横加种种罪名乱施挞伐。只要翻看一下“四人帮”时期的某些相声，便不难发现，在那里光明与黑暗、真理与谬误、真善美与假恶丑完全被颠倒了，因此不论歌颂还是讽刺，都成为阿谀和谩骂、献媚和诽谤的手段，这实在是艺术的堕落！

粉碎“四人帮”，相声有如咆哮的江河，以不可阻挡之势冲破桎梏和禁区，冲向生活的前列，呈现了空前的繁荣。几乎就在“四人帮”被粉碎的同时，《帽子工厂》、《特殊生活》、《舞台风雷》、《闹而优则仕》等相声便在群众中风传着，表达了人民对胜利的喜悦，对这伙人类蟊贼的鄙视。不久，以“内部讽刺”为特色的相声

作品也开始显示威力，象《如此照相》、《霸王别姬》等从不同角度揭示了形成"四人帮"悲剧的历史和社会原因，切中时弊，发人深思，引起强烈的共鸣。而象《不正之风》、《媳妇往哪儿娶》、《教训》等作品，则又深入到生活的潜流，夸张地向人们显示不应忽视的种种问题。特别是长期以来难以解决的讽刺和歌颂的关系，也因现实主义传统的发扬而得到了较好的处理。

粉碎"四人帮"以来，相声正以旺盛的艺术生命力走向繁荣。人们需要开怀的笑，尽情的笑，酣畅的笑，在笑声中和"昨天"告别，在笑声中走向未来。可以预期，相声艺术的现实主义道路无比广阔，相声艺术将以新颖的风姿立于文学艺术之林！

传统相声遗产评介

一、传统相声的来源

传统相声是在一个漫长的历史阶段，吸收了各种艺术和生活的营养逐渐形成的。同所有的民间文学一样，传统相声有它的集体性、口头性、变异性和传承性的特点，一般没有专业作者，也没有固定的文学底本，往往经过了无数艺人的实践，经过了观众的选择、比较，最后才成为臻于成熟的作品。因此，被保存下来的传统相声数字不确，据说有六百多段，但是解放后记录成稿的仅三百段左右。而这三百多段里内容也互有重复或雷同，手法也间有彼此穿插和近似之处。

取材于现实生活进行创作的作品，是传统相声的主干。这是因为相声是讽刺艺术，它必须反映群众熟悉和关心的生活，提出并回答群众关切并共鸣的问题。因此，纵观三百多段传统作品，不难发现近百年来中国社会发展变化的轨迹。实际上它是一幅社会生活的“风俗画”。如早期的相声作品多把矛头对准贪官污吏和封建军阀，其中官府的腐败、官吏的贪婪、军阀的骄横和虚妄，是这些作品重要的思想特色。鸦片战争以后中国沦为半封建半殖民地社会。相声流传在城市的“底层”。这一时期的作品则集中揭露变态社会人们的变态心理，诸如阿谀奉承的恶习，敲诈勒索的

伎俩，尔虞我诈的关系，醉生梦死的生活等，形成了一幅光怪陆离的"社会相"写照。日伪和国民党统治中国时期，中国是一堆腐朽的垃圾，相声流传在市民阶层，往往通过对他们的生活描绘，曲折地反映了帝国主义、封建势力和官僚资本主义给中国带来的历史灾难。那是一个民不聊生、朝不保夕的社会，中国是将近死亡的一具尸体，相声里所散发出来的臭气，反映了旧中国的不治之症。

取材于民间笑话的作品，在传统相声里为数不少，大多进行了积极的改造，删除了那些原始自然状态的东西，往往与当时当地的社会生活结合起来。比如对于愚蠢的讽刺则往往以县官为"模特儿"，目的是曲折地反映现实生活里的那些贪官污吏。对于自私和悭吝的讽刺也往往和现实生活的世态结合起来，揭示那种"无官不贪，无商不奸"的社会本质。对于虚伪的讽刺更是以尔虞我诈、你欺我骗的世态炎凉为背景。如《性急》与《火烧裳尾》的笑话，本来是描摹"急脾气"和"慢性子"两种人的性格特点，一个是火烧了衣服也不着急，一个是看见了"慢性子"的举动就突然发火。但是在单口相声《日遭三险》里，却以这两种人为线索，着重写一个贪婪的县官要寻找这两种人（还有另外一种爱小便宜的人）为他个人的私利服务。当他寻找到这几种人以后，立即遭到了"搬起石头打自己脚"的下场："急脾气"给他当差，结果把他扔进河里；"慢性子"为他看孩子，结果把孩子掉进井里；"爱小便宜的"为他买棺材，买了个大的又偷了个小的……这种情节的改造和主题的升华，都是曲折地反映了现实生活人民对统治者的憎恶感情，讽刺锋芒和现实意义更加突出。

有关文人的传说也是民间文学的一种内容，多半还有些历史的依傍，往往是"事出有因，查无实据"，其情节和人物都往往经过了群众的改铸。但是，当它们一旦被吸收到相声里来，便被赋

予了更为浓厚的夸张色彩，几乎毫无历史根据，只有被再创作的艺术形象。比如孔子，在民间传说里有《孔子和采桑娘》的故事，描写他"在陈绝粮"的窘态，而在相声里孔子则成了更为尴尬的人物。《孔子吃元宵》嘲笑他如何把"一文钱一个"改为"一文钱十个"，不仅毫无廉耻地吃了人家的元宵，而且还摆出一副"温文尔雅"的样子。相声里的孔子近似于生活里的无赖，反映了群众对这位"至圣先师"的看法。在《抬杠铺》里，对一个普通"杠头"所提的种种问题，他居然张口结舌、无言答对，说明这位"圣人"是并不那么高明的。

文化典籍的素材也经常被相声所吸取。它们不尽是被铺陈、演绎，而常常被夸张、歪曲。诸如《批聊斋》、《批三国》、《歪讲三字经》、《歪讲四书》等，都是用"歪讲"、"曲解"的方法，巧妙地介绍这些著作，目的是制造笑料，反映作者机敏、智慧的眼力，常常嘲笑那种不懂装懂的人。《歪讲三字经》、《歪讲四书》等还反映了群众对这些僵死的经典嗤之以鼻的轻蔑态度。

取材于语言文学游戏的，多具有久远的历史传统。早在宋元时期即有拆白道字、顶真续麻、说百草名、说百药名一类的技艺。传统相声继承发展了这种历史文化。如《对春联》的联诗对句，《吕林炎圭》、《江河湖海》、《找五子》、《四字联音》、《八大吉祥》的拆白道字、顶真续麻，表现了汉语语言魅力及相声演员的机智聪慧，是一种有益的知识性和娱乐性作品，增加了相声幽默类型的艺术品种，直到今天仍有它存在的价值。

至于历史人物和历史掌故的作品多被吸收到单口相声里。它们近似一种艺术的"导体"——一头结在有名有姓的历史人物和事件上，一头又被相声进行大量的夸张和敷衍。多是借历史的躯壳抒发今人的感情。如《珍珠翡翠白玉汤》描写朱元璋做了皇帝以后，厌烦整天酒山肉海，食不厌精、脍不厌细的生活，思念当初他在

要饭时冻馁近死，乞丐们送给他的“烂菜粥”。当这顿“烂菜粥”——“珍珠翡翠白玉汤”做得时，满朝文武和朱元璋本人都处于狼狈不堪的境地。这类笑话当然是今人形象地评价历史的手段。

传统相声是一块吸水力很强的海绵，是一个无铁不吸的磁体。它在生活“底层”里存在，就千方百计地吸取各种营养，为壮大自己的肌体而奋斗。纵观三百多段传统作品，几乎每一段都有它素材的根源，评书、戏曲，市声、乡音，杂技、鼓曲等，都是它摄取营养的对象。

二、传统相声的思想和艺术价值

(一) 传统相声的思想价值

传统相声生长在黑暗的旧社会。因此，讽刺是它优良的现实主义传统。其锋芒所向往往直指最高的封建统治者—皇帝。如《改行》描写在“国丧”期间，全国禁止娱乐活动，人民一律服“断国孝”。而艺人在此期间无法生活，以至连最出名的演员也不得不改行做小生意。作品中描写了号称“鼓界大王”的刘宝全卖粥的惨状，而著名的京剧老旦也不得不改行卖菜。他不会吆喝，又习惯了舞台的台步，只能用京剧的唱腔来报出所有的菜名，当他已疲惫不堪时遇到了唯一的买主——一个老太太要买他的黄瓜，他撂下担子一抚肩膀感到无比疼痛，不由失声叫了一句京剧道白：“苦哇！”谁知竟引起了老太太的误会：“噢，黄瓜是苦的？不买了……。”艺人的遭遇是劳动人民痛苦生活的缩影，也曲折地控诉了统治阶级是如何践踏艺术。

单口相声里有不少情节曲折、笑料横生的"大笑话"。它们多以娓娓的故事、含蓄的笔法，愤怒揭露了最高封建统治者及其党羽间尔虞我诈、贪婪虚妄、昏庸无能的本质。《连升三级》描写一个目不识丁的无赖，怎样在种种偶然的机遇下成为皇帝的宠儿的故事。生动地揭示了官场生活的腐败。《君臣斗》揭露了君臣之间的勾心斗角，形象地说明了仕途的升迁并无必然的根据，往往只是封建皇帝的一句戏言。《知县见巡抚》把那种在封建社会普遍存在的靠钱捐官的黑幕讽刺得淋漓尽致。那种官越作越大，钱越赚越多的知县、巡抚之流，原来是一些不能说也不会道的"混蛋"。且看题名为《属牛》的单口相声小段：

……京南有个保定县，后来改名叫新津县，这个县管十八个村子，十八个村子的进项连人家那零还不够哪，这个县进项小点儿，这就是知府生钱的道儿！知府不用去搂，叫知县搂去，给他往嘴里抹蜜。宁河县不是进项大吗，你要不运动知府，他把你调动了。这位知府把新津县调宁河县去啦，把宁河县调新津县来啦。新津县愿意啦，来个肥缺，那宁河县受得了吗？到这时候宁河县就得给知府送礼，可不敢送钱。一送钱落个贪脏，让御史一知道，全刷下来啦！怎么办哪？知府一年办两回事就得啦，办俩生日，他一个，他太太一个。到办生日啦，是他的属员都到班房那儿去打听：

"大人快办生日啦？"

"啊！"

"几儿几儿几儿？"

"啊，几儿。"

"大人想让我送点什么礼？"

"那我哪儿知道哇！你爱送什么送什么呀！"

"大人高寿呢?"

"五十六哇。"

五十六，送点什么合适呢?得想想，一想啊，五十六岁属鼠的，嗯，上金店给打个金耗子，金子是一寸见方十六两呵，这金耗子一尺二寸，这一根尾巴一根条子都不够，俩眼睛两块钻石，五克拉八一个，拿这个金耗子往寿堂上一摆，知县得在旁边儿盯着，好让知府看见它。这知府到时候得上寿堂转悠转悠，理着小胡子，看看各样的礼物。一眼瞧见啦，要是份量轻，就是一层皮，就搁那儿啦!这一拿没拿动，看了看下款，一看知县在旁边站着哪，一拍这知县的肩膀：

"太好啦，太好啦，这个真可心，这个真可心!"

这就是告诉那知县："你放心吧，你那儿坐着吧，我绝不调你。"又说："这手工太巧啦!"

手工巧干嘛呀，他说那份量太大啦!

"哎呀，你怎么这么用心哪，你就知道本府我是属鼠的!哈哈，就打一个金鼠。好!用心!啊，下月太太生日，太太比我小一岁。"

弄去吧!小一岁，属牛的，你给弄个金牛得多少钱哪!老百姓还活得了活不了?!

这种讽刺是愤怒的，又是不着鞭痕的。它以被讽刺对象自己的行动来展示其丑恶的灵魂。传统相声生长在旧社会，因而不可能直言其事、直截了当地抨击社会。为了能在重压下得以生存，常常采取种种曲折迂回的手段。所谓"嬉笑怒骂，皆成文章"。有不少语言文字游戏的方式，貌似逗人一笑，实际却蕴藏着讽刺的烈火。相传同光年间朱绍文表演的《字象》就是其中的一篇代表作品。所谓"字象"就是借用汉字象形、谐音的特点，言此指彼、言

是若非。用“一字一象、一升一降”的方式，写一个字，说它象什么东西，做过什么官，因为什么丢官罢职。且看其中一段：

（甲写一个“一”字）

甲　“一”字象擀面棍儿。

乙　做什么官？

甲　巡按。擀面不是在案板上吗？这儿擀，那儿擀，哪儿厚擀哪，在案板上来回寻。

乙　因为什么丢官罢职？

甲　因为它心慈面软。心慈不能掌权，面软吃不了抻条面啦！

（乙写一个“二”字）

甲　“二”字象什么？

乙　象一双筷子。

甲　人家筷子一边长，你这筷子怎么一长一短呢？

乙　我这……我夹红煤球来着！

甲　做过什么官？

乙　做过净盘大将军。

甲　为什么丢官罢职？

乙　因为它好搂！（搂钱）

甲　怎么？

乙　不搂，菜怎么没啦！

（甲写一个“而”字）

甲　象什么？

乙　象个粪叉子。

甲　象个粪叉子？粪叉子五个齿呀？

乙　锈掉了一个。

甲　作过什么官？

乙　作过典史！

甲　九品典史？

乙　不，它点粪屎。

甲　因为什么丢官罢职？

乙　因为它贪脏……。

军阀混战时期的《揣骨相》，也是以"相面"的方式，抨击反动军阀是"贼骨头"、"贱骨头"、"反骨头"。帝国主义侵略中国时内患外乱、民不聊生，一批象《混合面儿》、《牙粉袋》一类的作品应运而生。《牙粉袋》讽刺"强化治安"物价飞涨，演员以迂回的方法说面粉"落价"，只是口袋小了点儿：象牙粉袋似的。

除去对统治者犀利的批判，对污浊的社会风气、丑恶的世态炎凉的揭露也是大量的，几乎触及了社会生活的一切领域。如带"论"字的作品就有《当论》、《赌论》、《嫖论》、《哭论》、《窝头论》、《小买卖论》等数种。《当论》揭露以实物为抵押的高利贷者，是怎样乘人之危不择手段地敲诈勒索。一件衣物到了当铺手里往往被褒贬得一文不值。请看一件皮袄被他们描绘成什么样子：

拿起皮袄来先喊："写"！这儿喊"写"呢，那位写票的先生把笔准备好了，净等写什么东西和号头儿。"写！老羊皮袄一件……"我一听，不对呀，我爸爸那件皮袄是二毛剪茬儿呀，得咧，老羊就老羊，反正赎的时候你得给我这件东西。他往下一褒贬可难啦。"老羊皮袄一件，虫吃鼠咬、缺襟短袖、少钮无扣，没底襟，没下摆，没领子，没袖头儿！"我说："你拿回来吧，我赎出来成搌布啦！""这是跟你开玩笑，两块，你这皮袄没带包袱皮儿，得包纸。"我说："多少钱一张啊？""两毛一

张。""好，您给包一张吧。""一张太少，包四刀！"——我把皮袄给他还得找他钱哪。

《嫖论》、《赌论》讽刺变态的中国社会风气，妓女的无耻、嫖客的荒淫散发出腐臭的生活臭气。而所谓赌场更是形象地阐述着奇异的人生道路，阴暗的灯光、下流的叫骂，胜利者的发狂、失败者的诅咒、旁观者的兴灾乐祸，实在是那个时代人与人之间关系的写照。而各种生意，无论是大是小，都以欺人骗人、损人利己为目的。请看《小买卖论》中描写卖柿子小贩的一段：

到了秋天，卖柿子，是卖柿子的都这么吆喝：(学)"南瓜啊大的咧，唉，不涩的咧，涩咧又管换咧唉。"涩了管换。谁买柿子都要问这句："涩不涩呀？"他若说涩，那人家就不买了；他若说不涩，涩了得给人家换。他这句话回答得好："您尝！"买主一听他的话呀，一定不涩，拿起来"吭哧"就是一口："嗬！好涩家伙！哎，你给换换吧，这是涩的。"他更会说："你别带皮儿吃啊！现在已经过了霜降了，这柿子不揽了，保不齐有点儿皮嗽（即涩的意思）。您把皮啃了去，它就不涩了。"这位还真听话，拿起柿子来转着弯儿这么一啃，把皮儿都啃下去了，就是中间再涩也吃不出来了。怎么？舌头都木了……。

这种"生意经"是一种社会堕落的写照，渗透到当时商业的每一细胞。《相面》的以骗钱为能事，《上饭馆》里的伙计，明明看见饭菜里有苍蝇，宁可把它说成是"大料"自己吞进肚里，也要把顾客的钱骗到手。《卖布头》描写一个卖布的小贩，为了吹嘘自己布头的质量，使用了声嘶力竭的叫喊、天花乱坠的语言。他故弄玄虚，假意落价，最后竟把本钱赔光。请看：

甲　（学吆喝）"……来到我们这摊儿——一个样儿的货，一个样儿的价儿，一个样儿的行市那谁也不买小布摊儿那碎布头儿零布块儿啊！来到我们这个摊儿，众位有工夫听我们庹庹尺寸让让价吧——一庹五尺，两庹一丈，三庹一丈五，四庹两丈，两丈零一尺这个大尺量就算你打两丈啊！到了大布店——买了一尺一毛八，十尺一块八，二八一十六就得三快六哇。来到我们这个摊儿——三块六不要，把六毛去了它，你给三块大洋两不找哇；三块钱不要，不要不要紧，我是额外的生枝还得让它——去两毛、让两毛，你给两块六；去一毛、让一毛你给两块四；去两毛、让两毛你给两块钱。那位可就说了：卖布头儿的你给我包上吧，你给我裹上吧，两块大洋算我要了——这阵儿要买还不卖它。他净织些个粗布蓝布大白布哇！他要学好喽——礼服呢、华丝葛——这个老太太叫猫——花儿花儿花儿洋绉啊！这不两块钱— 去两毛、让两毛，你给一块六；去一毛、让一毛你给一块四；再去两毛你给一块二；再去两毛干脆一块钱；这不一块钱——去五毛、让五毛……。"

乙　剩多少？

甲　白拿去了！

小商贩为了在竞争中求得生存，不惜使出了各种手段，最后竟然晕头转向连本钱也赔进去了。对"社会相"的讽刺是一幅生动的图画，其艺术效果是多方面的，既有对其卑劣一面的嘲讽，又有对其不幸遭遇的同情。不同于对敌人的彻底否定。这实际是传统相声里对于人民内部缺点、错误的批评，目的不仅仅是指向这

些人本身，而是揭示形成其错误的社会和历史原因。如对于吃吃喝喝、相互利用的朋友关系的讽刺（《白吃侯》），其实是一种严肃而善意的规劝，对于听戏成迷、喝酒成癖的奚落，也旨在引起人们疗救的注意。《酒迷》里的主人公被压在酒缸中，他妻子来看他，他还提出了如下要求：

“贤妻不必泪悲哀，哥哥封批别揭开，你若念我夫妻义，赶紧送点酒菜来。”

总之，无论是对敌人的讽刺和对自己朋友的嘲笑，传统相声大多有锋芒犀利、目标准确、方法得当的长处。这在黑暗的社会里，自然是争取自由、表达理想的一种思想武器。正是在讽刺的笑声中，抒发了人民对令人窒息的社会生活的愤懑感情，好似封闭极严的铁罐被戳破了一个小孔，鼓舞了人们生活的勇气，安慰了受伤害者的灵魂。所有这一切，在今天看来，仍有存在的价值和直接教育意义，奠定了相声反映生活、干预生活的现实主义传统。尽管毫无瑕疵的作品不多，但它是传统相声的骨干。

（二）传统相声的认识价值

优秀的传统相声具有认识价值，虽然并不反映社会生活的全部。有些玉石混杂、精华与糟粕互有的作品，虽然直接的教育作用较小，虽然随着生活的进化、时代的更迭，已成为一去不复返的过去，但是，做为一面历史的镜子，做为一部时代的记录，仍有其存在的价值，它或直接间接地反映了历史变化的轨迹，或曲折迂回地记录了那个时期社会生活的习俗，以及人们的道德观念、心理状态、伦理关系、思想信仰，因此，具有不容忽视的民俗价

值。这些生动的“风俗画”，往往是一般文人记载的风俗书所无法比拟的，有的甚至是绝无仅有的珍贵资料。

比如单口相声《化蜡千》，描写一个大户人家老头儿死了，老太太无人养活，三个儿子采取“踢皮球”的手段，推来推去。明明是以老人为累赘，但又碍于“孝顺”的道德观念，制造种种借口，对老太太加以虐待。老太太无奈只好跑到女儿家去。聪明的女儿，想出了一个绝妙的方法。她把当初出嫁时陪嫁的锡制蜡千化成锡饼，伪装成老头儿死时留下的遗产，围在老太太腰上。然后请老太太回儿子家去，于是三个儿子之间展开了一场争当“孝子”——其实是争夺遗产的丑剧。我们看老太太回大儿子家时的一段描写：

……到大儿子门口儿，正赶上大儿媳妇在那儿买鱼哪，一瞧婆婆来啦，没理。老太太掏钱的时候拿手指头这么一顶呵，嗬！掉地下两块现洋，当啷一见响儿，这拉车的把钱拾起来了：

“嗬，老太太，您钱掉啦，给您。”

“哎，好好，劳驾劳驾！哎，哪行都有好人，我没瞧见，换别人可就眯起来啦！得啦！谢谢你，啊……三十子儿雇的，给两毛钱不用找啦！”

两毛！那阵儿一毛钱换五十多子儿哪！

儿媳妇一瞧，嗬，这老婆儿开通啊！打腰里一掏钱哗楞哗楞直掉现洋，三十子儿雇的车，两毛钱甭找啦！这……拉车的才要搀老太太，儿媳妇赶紧过来啦！

“我搀我搀，奶奶您哪儿去啦？我正要接您去哪！我搀您哪！”

搀！搀可是搀，这手抱着孩子，那只手往老太太腰那儿摸

去。

他们发现老太太腰里确实有硬梆梆的东西，就陡然改变了对老人的态度，每个人都以"孝子"的面目博取老太太的欢心，直到老人寿终正寝，还举办了极为隆重的丧礼。请看当丧事完毕、谜底揭晓时的生动情景：

……把那个布褡子抱出来呀往炕上一搁，妯娌仨拿刀子、拿剪子，哧哧喀喳剪开了往炕上一倒，稀哩哗啦！这大爷一瞧，站在那儿直嘬牙花子：

"哎呀，黄的没有，就是白的也能打点儿饥荒，我我我……我说这是银子吗？"

那位三爷机灵：

"大哥，没错儿没错儿，银子咬不动。"

一听说银子咬不动，哥儿仨、妯娌仨一人拿一块搁嘴里咬，拿出来一瞧，四个牙印儿！

"锡饼子！哎哟，妈呀，这可缺德啦！这是谁出的主意呀！这不是害人吗？好呀！活不了啦……"

哭上没完啦！

街坊们纳闷呀！街坊们说：

"这家儿什么毛病呵！妈妈咽气没哭，入殓没哭，摔丧盆儿没哭，怎么完了事哭起来没有完啦！过去劝劝。"

过来一劝。

"哟，要了命啦，您别劝，活不了啦，妈妈死了死了吧，这怎么活呀？"

"不是老喜丧吗？"

"老喜丧，这帐没法还哪！"

这里讽刺的虚伪的"孝道"是封建社会的产物，到了半封建半殖民地社会，更有恶性发展。一方面资本主义因素的滋长，使人与人之间变成了金钱关系；另方面，封建的因素还继续存在，"孝道"还没有被社会道德观念推翻，它被金钱捉弄着，成为既滑稽可笑又充满悲剧成份的东西。这是一个社会问题，是那个社会伦理观念和亲属关系的生动概括。直到今天在生活里仍可看见它的阴影。

半封建半殖民地是一个畸形变态的怪物，它铸造了一代人物的性格，这即是鲁迅先生所愤怒指出的"国民性"，这种性格既有封建社会的继承性——把种种以小农经济为土壤的农民意识恶性发展，又与殖民地社会的奴隶性杂揉一起，成为中国社会的赘疣。传统相声生活在市民阶层的土壤，生动地记录了小市民形象的种种表现。如《梦中婚》描写一个幻想发财的小市民，如何在梦里过着纸醉金迷的生活，及至梦醒以后却原来仍睡在破庙里。曲折地反映了小市民向上爬的思想，也与那个"朱门酒肉臭"贫富悬殊的社会生活形成了鲜明的对照。《卖五器》从另一个角度反映了小市民妄想发财的迷梦，一个自称有"铜、铁、瓷、锡、木"五样珍宝的主人公，在吹嘘了珍宝的高妙之处以后，却原来只是"两根茶壶梁"、"半拉马掌"、"半拉羹匙"、"一张锡纸"和"半拉锅盖"。贫苦的生活并未激起这些小市民与社会斗争的勇气，而只是企求偶然的机遇、意外的收获，这当然是不可取的。但约略也可窥出黑暗社会人民生活的一斑。类似的作品如《醋点灯》、《老老年》、《开粥厂》等，或是借追忆过去来表现对现实的不满，或是借精神会餐来刺激生活的欲望。《醋点灯》描写一个走投无路、求死不敢、求生不能的小市民幻想发财昏了头脑的状态，在夜里把一只黄狗误当做一件皮袄，把狗的白鼻梁误当做一罗洋钱，以至最后把醋误当做油去点灯……。主人公虽然在自嘲，却给人以凄凉辛酸的感觉，

正是那个社会一不给人以温饱，二不使人能生存，其灭亡的命运是注定的。

过去有一种流行的错误看法，它们把精华和糟粕当做泾渭分明、刀切豆腐式的两部分，似乎其间是互不关涉的。其实这怎么可能呢？统治阶级的思想往往是统治思想。流传在市民阶层的相声必然有其两重性，一方面有与统治阶级的矛盾，另方面又自觉不自觉地打上形形色色的统治阶级思想的印记。因此，糟粕和精华往往是杂揉在一起的。只不过有些作品主导倾向是精华，有些作品主导倾向是糟粕。完全没有糟粕或一无可取之处的传统相声恐怕是不存在的，否则它就没有流传保存下来的生命力。因此，认识价值也不能与思想价值截然分开。认识作用本身也存在一定的教育意义。我们所以分做两部份分析，恰是为慎重地对待遗产。不因为存在某些糟粕而予以轻率地否定。比如，在某些仿佛纯属"闹剧"、只为"开玩笑"的作品里，我们也能窥测出当时社会生活的一点蛛丝马迹。《闹公堂》描写一个相声演员被某督军看中，极其轻巧地当上了县长，于是他雇佣了一班艺人为其当差，而所审之案也是艺人间的纠纷，在这满堂戏剧、歌声四起的公堂里，我们感到旧社会的所谓官场，也不过是一帮群丑聚会，既然说相声的可以当县长，那么官场的黑幕便不言而喻了。又如《大审诓供》描写一个官吏通过相声演员为他家办堂会，当各色演员俱齐时，原来是老爷审案。其中通过种种语言误会的手段，骗哄这些演员认罪，实际是把各种莫须有的罪名强加在他们头上。表面荒唐无稽的喜剧里，隐喻着那个社会草菅人命、随意加罪于民的实质。曲折地反映了官吏受贿，拉差补缺，搪塞社会舆论的官场黑幕。实际是腐败政治的曲折摹拟。

社会生活是极其广泛的。相声在小市民的圈子里只能以它们的触角所及，反映它们眼中的生活图景。因此，不加辨析和过滤，

就往往被表面现象掩盖住内容实质。尤其相声是喜剧艺术，其反映生活多经过夸张、虚化，甚至是荒唐的手法。有的作品稍不经心，便误认为纯娱乐性作品，而低估其认识价值。如《卖挂票》、《三棒鼓》、《捉放曹》、《空城计》、《黄鹤楼》等学唱戏曲或以戏曲演员生活为题材的作品，除极为明显地讽刺了那种自我吹嘘、不懂装懂的小市民思想，也常常通过其中关于环境、景物以及舞台气氛的描画，展示出那个时代的生活习尚、社会民情。《关公战秦琼》的"垫话"里，有一段介绍旧社会戏园子的情况：门口叫座儿的口头广告，戏园里此起彼落的叫卖声，乌烟瘴气的环境，往来穿梭的手中把儿，非常生动地记录了昔日的梨园景象。且看其中一段：

(学各种声音)"瞧座儿，里边儿请。""当天的戏单儿。""薄荷凉糖烟卷儿瓜子儿，水果糖饽饽点心。""头儿前边坐嗨！"(学女人喊声)"二婶儿，我在这儿哪！"

廖廖数语即准确而鲜明地勾勒了当场情况。而上述那些杂学戏曲的作品，更把梆子、京戏、评戏兴衰更迭的历史做了具体详实的记录。反映了一个剧种初兴时期，人们对它的特殊兴趣。有些《戏迷传》的内容，则是该时期某剧种风靡一时，在群众里的反映。阐述了戏曲发展和市民生活的关系。传统相声里带"论"字的一些作品，往往把对社会生活的描摹和生活常识的介绍结合在一起。如《规矩论》从行动坐卧的一些规矩和违反这些规矩所产生的笑料里，介绍了过去和当时的风俗、礼仪、习惯等，同样行礼和寒喧的方式，过去和现在、男人和女人，有闲阶层和引车卖浆者之间却迥然不同。《哭论》在介绍不同情景、不同人物的"哭"里，不仅形象细腻地描绘了封建社会的遗风，而且，和当时的伦理道

德观念及经济基础结合起来。丈夫对亡妻的痛悼中仍留有夫权思想的痕迹，妻子对丈夫的哀号中反映着经济不独立的妇女对男子的依赖，丈夫确是妻子心目中唯一的"天"，"天塌了"则一切都不可想象。这个作品里还揭露了那个社会靠帮办丧事而混吃混喝的寄生阶层。《小买卖论》学各种市井生活小贩吆喝商品的声音。这是大城市商业背后，中国社会经济的细胞，一千年来中国的封建自然经济，就是靠这些商贩沟通城乡之间的联系。它们的叫卖声是市俗生活的音乐，也是一种特殊的广告方式。传统相声注目着这些世态。我们不仅可以从不同声腔、不同商品的吆喝声中，体察当时人民的生活，而且，那些吆喝者本身也是当时历史的生动注脚。不少著名相声演员是以"学"著称的。有的演员学初春时节各种小贩的吆喝，能把经过一冬的生意肖条，小贩们对生活的热切希望传达出来；在"卖杏"的悠扬声调中，体现出一种身心舒畅的感情；在卖各种"吃食"的起伏行腔里，似乎还带有乍暖还寒的意味。有的在学卖夏季不同瓜果的市声中，生动体现出这些声腔和叫卖者的心理关系，在"西瓜调"中透着爽洁，在"酸梅汤调"里沁着清凉。进入深秋以后，小贩们的生意开始冷落起来，他们串里走巷，在叫声中往往表现出一种瑟缩和无奈之感。在"卖柿子"的极长拖腔里，人们似乎感到就要来临的冬天对穷苦人民生活的威胁。而进入深冬以后，在那一两句此起彼落、若断若续的"烤白薯"和"老乌菱"的呜咽声中，人们仿佛听到了呼啸的北风，以及整个世界将要凝固了的气氛……。

总之，传统相声的认识价值是极其广泛的，特别是经历了巨大的社会变革以后，人们忙于开创的历史，还来不及对于那已往消逝的社会生活尽快记录下来。因此，传统相声就具有极为重要的民俗学价值。

（三）传统相声的美学价值

传统相声做为讽刺喜剧艺术，积累了极其丰富的艺术经验。这里只就寓庄于谐、以正衬反、虚中见实等艺术辩证法命题，略做分析。

优秀的传统相声作品往往表达一种严肃而深刻的思想感情，却采取极为轻松诙谐的喜剧形式，这其中的艺术奥秘是很值得研究的。如《改行》是讽刺封建皇帝"国丧"所带给人民的灾难，但是作者并没有采取悲剧控诉的方式，而是把感情蓄得很深，把锋芒磨得很锐，采取了曲折迂回的方法，把严肃的感情和轻松的形式结合起来。这种寓庄于谐的抒情方式，是中国讽刺艺术的传统。这是由于，一方面，黑暗的阶级压迫，不给人民以言论自由，直言其事的揭露必然给讽刺者带来不幸的灾难。另方面，直言不讳的方式也不足以表达人们对统治者的愤懑和卑视。因此，传统相声就把这内容和形式相反相成地统一起来。这既是一种严肃的抒情方式，也是一种高明的表现方法。它表明讽刺者对丑恶的现实不屑一顾，不是站在同一水平上与被讽刺者论争驳辩，而是在先进理想的指引下，站在生活的高处俯视丑类，表明被讽刺者的低下和不可救药。《关公战秦琼》没有直接描绘韩父的虚妄无知，而主要是通过关公和秦琼的荒唐境遇，表明这伙无知之辈怎样欺侮艺人、扼杀艺术。这是一种不着鞭痕的挞伐，既击中要害，又使被讽刺者无话可说。这种高明的艺术手段，往往获取颇为深刻的艺术效果。传统相声里诸如对皇帝、县官的种种讽刺，往往在喜剧里包含着极其深刻的悲剧因素。《改行》中著名的京剧老旦，因"国丧"而改行卖菜，他不会吆喝，只好以京剧的唱腔报出各种菜名，不会挑担还走着舞台的台步，以至当他遇到唯一买主——一

个老太太买黄瓜，而又误会他的黄瓜苦时，这一切都是可笑的，同时，也是可悲的。寓庄于谐正是把喜剧的形式和悲剧的内容相反相成地统一了起来。

显然，这种统一不仅是感情极度、爱憎强烈，所采取的变形抒情方式，也蕴藉着笑的艺术魅力。喜剧的情节常常是人物的行动和客观环境相矛盾着的。如《日遭三险》里知县所要寻找的三种人，是为了他极其自私目的，而客观实际是这三种人对他进行了无情的惩罚。最后落了自食其果、自害其身的结局。而所有这一系列喜剧性的情节往往衬以人物严肃的态度。设若县官不是一本正经地勒令差役为他寻找这三种人，并且满有信心地派遣他们为自己服务，他就不会遭到这种恶作剧式地打击。《关公战秦琼》的喜剧效果，也是由于一方面是不伦不类汉唐两将的荒唐际遇，另方面是严肃认真、一招一式地交战。设若汉唐两将不是采取如此严肃，而是嘻皮笑脸的态度，必然迸发不出那么强烈的喜剧效果。《戏迷传》中的种种角色所以令人捧腹，也是因为他们一本正经地把戏台上发生的一切滥用到生活里来。《连升三级》所以荒唐也是由于统治者如获至宝、极其虔诚地对待一个不学无术的混蛋。如此等等。可以说传统相声里每一可笑的人物和情节无不运用了庄与谐的辩证法。

以正衬反是寓庄于谐的具体体现，它抓住了被讽刺者的特点，即每一个丑角都不是自以为丑的，而总是自信自己是正面、美好的化身。传统相声把握住反面人物的性格逻辑，把握住丑物把丑恶当做美好，或以美好掩盖其丑恶的两面派特点，以其强烈对比的方法，一针见血地揭示了丑物的本质。《属牛》里的知府，作者未着一句贪婪、无耻等批判之语，紧紧抓住知府对知县的赞许，然后从侧面暗示他夫人属牛。巧妙地展示了知府的卑鄙。《文章会》中的"我"，先是夸耀自己的"锦绣"才华，俨然是当代了不起的文

人，最后才把他那篇文章的拙劣对比映衬出来。《子期听琴》中描写抚琴者如何焚香净面，似乎是音乐高手，最后才从被“感动者”——那位大嫂回忆丈夫，而丈夫原先是弹棉花的结底中，显示出抚琴者自吹自擂的丑态。《牙粉袋》讽刺日本侵华战争时期民不聊生，却从夸耀当时物价“落价”入手，面粉也变成两块钱一袋，最后才指出面粉袋只象“牙粉袋”一样的大小。以正衬反抓住了被讽刺对象善于伪装的特点，通过渲染假象最后与真相形成鲜明对比，极其深刻地揭示了丑物的本质，这是传统相声的重要艺术手法。

虚中见实既是概括生活又是表现生活的手段。所谓“虚”即是对被讽刺对象的言论、行动，极尽夸张之能事，以至达到了将近荒诞的地步。传统相声里一些成功的喜剧形象多半是大幅度夸张的。诸如《假行家》里不懂装懂的主人公，根本不熟悉中药业务，却帮助一个“满不懂”开起了药铺。开张营业的第一天，连续来了几个顾客，于是闹出了许多极其荒唐的笑话：把大白公鸡当做“白芨”；把白银珠子当做“银朮”；把药店掌柜一家以及他自己当做“附子”（误为“父子”）“砂仁”（当做“仨人”）出卖，以至最后门口缝鞋的陈皮匠迭迭叫苦、闻声而逃。因为他怕“假行家”也会把他当做“陈皮”（姓陈的皮匠）卖出去。这里的夸张即抓住了“假行家”假充行家、不懂装懂的特点，抛弃了与此无关的其它性格特征，强调到近于荒诞的程度，以造成强烈的艺术效果。这种荒诞不是造谣诬陷，而是有着实在的生活根据。虚中见实，一方面，由实生虚，传统相声所讽刺的多是生活里司空见惯的恶习，多是极为普遍的人物类型，因此，再夸张和荒诞也以性格真实为基础。另一方面又以虚带实，传统相声优秀之作，并不拘束于表面生活现象，并不止步于一般个别可笑的事实，而是通过开掘深挖、典型概括，把个别引向一般，从表面引向深入，通过“虚化”无所不包、无所不指，囊括生活大量的现象，揭示生活的本质。这样就把讽

刺和谴责在艺术形象上区别了开来。《山东斗法》描写一个杀猪的与异国的道士斗法。他不会法术，根本不懂"哑谜"。当道士伸出一个手指、三个手指时，他伸出了两个手指、五个手指。虽然他不懂"一佛顶礼、二圣护身、三皇治世、五帝为君"是怎么回事，但知道以多胜少，一定要压住对方。从三到五的跳跃，更显示了他的才智，因为"他伸仨我伸四个，他再来五个，我完啦，我没有六指儿，干脆我先来五个"。杀猪贩这一行动是荒诞的，但是有他的性格逻辑。因此，虚中见实是指人物的行动可以"虚"，但是性格一定要"实"；情节可以"虚"，但主题思想一定要实。优秀的传统佳作，诸如"关公战秦琼式"的荒诞，《卖五器》、《闹公堂》、《大保镖》、《卖挂票》、《树没叶》等艺术手法，都是虚虚实实，由实生虚、虚实结合的。

相声是喜剧艺术，区别夸张和夸大的界限，不在于手法虚，而在于感情实，不在于情节虚，而在于人物实。只要作者的感情是真实的，反映了人民群众的典型感受，情节再荒诞人们也能够接受；只要人物的性格典型，有他的行动逻辑，再离奇的行动人们也信以为真。因此，"虚"不是传统相声的短处，而是它的美学特点。越荒唐就往往越有哲理性和概括性。

三、传统相声的糟粕

诚然，民主性的精华是传统相声的主要部分，但封建性的糟粕也是大量存在的。对其流毒和影响不可低估，切忌囫囵吞枣，全盘接受，而应认真严肃地加以清理。

传统相声遗产的封建性糟粕表现在许多方面，但因为绝大多数段子是表现所谓"小人物"的，所以直接为反动统治阶级涂脂抹

粉，歌功颂德的并不很多，而集中表现为丑化劳动人民和宣传小市民的低级趣味。

如前所说，传统相声带“怯”字的段子，如《豆腐房》以及由此发展而来的《怯拉车》、《怯剃头》、《怯洗澡》、《怯吃饭》等，对劳动人民都极尽其嘲弄之能事。其实，这类“怯”字的段子并非相声艺术所独有。据《北京传统曲艺总录》载，仅“牌子曲”就有《怯大奶奶登高》、《怯太太进京》、《怯打朝》、《怯吃》、《怯言志》、《怯探亲》、《怯货开嗙》、《怯货听戏》、《怯瞎子算命》等，其中《怯货开嗙》、《怯货听戏》条目下均注明：“此曲嘲笑乡人，充分表现旧社会剥削阶级轻视劳动人民的思想。”

尽管其他曲艺形式不乏这类内容，但因传统相声以讽刺为主要功能，一旦矛头所向指错了地方，危害也特别严重。在这类段子里，创造历史的劳动人民的形象既低能又蠢笨，甚至夸张到近乎白痴的地步。《猪吃豆腐》记的是“怯”口的“我”和两个老乡，李老万、张老德开的豆腐房，作得豆腐，挑着下街卖，张老德挑了二百块豆腐出去，一会儿“都洒了”。他怕张老德“二百块豆腐都卖喽，把钱入腰包”，又挑二百块豆腐付出去“私访”，自己掉沟里且不说，还一文钱卖给人家八块豆腐，被人认为定“气迷心”，都跑出来买豆腐。这时候来了个老母猪“吃开豆腐了”。这个“怯口”的“我”竟然跟老母猪套交情。这段相声的“底”是这样的：

乙　这不废话嘛，它懂得什么呀！

甲　懂什么，人有人言，兽有兽语，这个老母猪这么一听，它知道自己不对了，把那个黑嘴巴子臊得通红，俩耳朵一耷拉，小尾巴一扒拉！他搭搭讪讪的……

乙　走了。

甲　又吃这头来了。

乙　你让它吃它还不吃。

甲　我一看它不讲理，不能怪我野蛮了，我拿脚这么一踹它，"咔嚓"！

乙　踹着了。

甲　它往旁一蹿，我把豆腐桶踹洒了，我可真急了，拎扁担打猪，照它腰上就给了一扁担，"咔嚓！"

乙　把猪打趴下了！

甲　它躲开了。我扁担折了。

这个段子略有曲折地反映劳动人民痛苦之意，但就劳动人民的形象来说，集蠢笨无知、呆头呆脑于一身，简直是不堪入目的。劳动人民对自身某些缺点的"自嘲"，乃是奋发向前的灵魂洗涤剂，是永远需要的。因此，以讽刺所谓国民劣根性的《阿Q正传》，成为传诵不衰的杰作。相反地，肆意丑化劳动人民的某些弱点，极尽嘲弄之能事，为之抹黑，则是反动统治阶级思想的表现。由此可见，劳动人民身上的缺点或弱点并非不可以反映，关键在于态度。

小市民的低级趣味，在传统相声遗产里有淋漓尽致的表现。

庸俗是低级趣味的重要表现。如传统相声《大娶亲》围绕着"乙"的父亲娶亲，从头到尾都是庸俗透顶的插科打诨。这段相声的"底"竟然以"衣裳一脱"，"吓我一跳"来进行刺激，趣味已自十分卑俗，至于那句"没穿裤子"，就更不堪言状了。

贫嘴也是低级趣味的重要表现。《夸住宅》里"乙"说自己是"北京人"，围绕"乙"是什么人，接下去有这么一段：

乙　嗬，这位知道的还真不少。您说的那是大清进关，随龙伴驾过来的旗人，我不在旗。

甲　欧，您在畦埂儿上。

乙　对，你在地边儿上。

甲　欧，您是大萝卜的儿子。

乙　哎，你是苤蓝的孙子。我在萝卜畦呵？我不是旗人。

甲　是啊，骑人咬大腿。

乙　骑活人哪？

如果偶然有这么点节外生枝的"插科打诨"，尚不失为调料式的"外插花"，忌讳的是无边无际、胡诌八扯，无幽默之感、倒有油滑之意。不是水到渠成的引人发笑，而是使人徒增反感的卖弄。

谩骂也是低级趣味的表现，你来我往，互相詈骂，以擅长骂街为能，以能占便宜为荣，在一些传统相声段子里并不罕见，它反映的庸俗的心理状态是特别值得注意的。

此外，黄色下流成分也是一种低级趣味。传统曲艺里几乎成为通病，从内容到表演出现淫秽猥亵的成份，尤以相声和山东快书最为严重。

旧社会里某些相声艺人常以打人、生理缺陷、伦理关系抓哏取笑，换取廉价的笑声，也属于封建性的糟粕。

象《三瘸婿》、《抡弦子》、《抡菜刀》、《三近视》等都是以生理缺陷抓哏取笑的传统段子。《抡菜刀》专门以结巴颏子制造"包袱"，说个结巴颏子吃老豆腐，卖老豆腐的问他："要辣的吗？"他点点头，人家给盛了一勺儿，结巴颏子说话了，下面是这么一段：

甲　"少……"

乙　少？

甲　人家多给来了两勺儿。"少……"又来四勺儿。"少……"

乙　还少？

甲　卖老豆腐的心里说："这位可太爱吃辣的了。"又给来了四勺儿。"少……"

乙　啊？还少哇？

甲　他一赌气给倒了半罐儿。"少来点儿！"

乙　啊？

以生理缺陷抓哏取笑，再加上夸张丑化的摹拟，丝毫不能引起美感，只能给人不舒服的感觉。

以伦理关系抓哏取笑，在一些传统相声里相当普遍，特别是以父母、夫妻、姐妹作笑料，尤其不能容忍。传统相声《六口人》说到第六口，什么大黄狗、狗食盆子之类全上来啦，"乙"的一连串的提问，已非幽默，而近庸俗；"甲"的"岔说"本意在于引人发笑，但因趣味和格调每况愈下，越来越低级，观众不会报之以笑，而只能斥之以"缺德"！

传统相声遗产存在封建性的糟粕，不是偶然的，有其深刻的社会历史和艺术本身的原因。

首先，反动统治阶级的影响。相声艺术虽然长期流传在民间，但因其有强大的艺术生命力而为反动统治阶级所注意。反动统治阶级对相声艺术采取打击和利用双管齐下的方针，对其富有人民性的精华总是千方百计加以扼杀，对其低级庸俗的东西总是予以放纵，把反动统治阶级的意识形态强行注入传统相声之中，使之为其所用。传统相声遗产的封建性的糟粕，就其本质来说，无疑是反动统治阶级的污泥浊水。

其次，小市民的趣味。作为一个阶层，市民的成分极为复杂，既有没落的剥削者，又有被剥削者。其思想意识也如此。尽管被剥削者占多数，不乏对黑暗势力的反抗意识，但又与反动统治阶

级有千丝万缕的联系。其思想、作风、情趣、爱好，沾染了许多不健康的成分。传统相声以城市为主要活动场所，不少相声段子反映的是市民生活，市民阶层又是主要的观众对象，于是小市民的趣味也就十分突出，构成传统相声糟粕的主要成份。

再次，艺人社会地位低下。旧社会有这么两句话：有福之人人侍奉，无福之人侍奉人。相声艺术在旧社会被当作"下里巴人"，成为供人取笑的玩艺儿。相声艺人挣扎在饥饿线上，为求温饱，常常以为自己是"无福之人侍奉人"，挖空心思逗笑。象打骂、以生理缺陷或伦理关系抓哏取笑，无非是以自己的痛苦换取别人的欢乐，实出于万不得已，也是旧社会黑暗压迫所造成的。这不仅是相声艺术独有的，其它文艺也往往存在。

传统相声遗产是极复杂的。精华与糟粕并存，瑕瑜互见，是相当普遍的现象。因此，评论传统相声遗产，切忌形而上学的简单化、绝对化，而应坚持一分为二的辩证法。具体到相声段子，尤应注意具体问题具体分析。

有些传统相声段子总体上是好的或比较好的，却也掺有一些不健康的成分。传统相声《大审案》通过虚拟的"找堂会"的情节，从诱供到屈打成招，最后竟把艺人当作"绑票儿"的枪毙，深刻地揭露了旧社会的黑暗，人民性是很强的。尽管如此，也还掺有一些糟粕。且看其中的一段：

乙　……说了半天话了，没领教您贵姓？
甲　好说，我姓姑。
乙　姑？
甲　呵，就是"女"字边儿一"古"字儿，姑娘的那个"姑"。你贵姓？
乙　我姓×。

甲　噢，×爷！

乙　好说，姑爷！

甲　呵，咱们不是外人。

乙　哼……外人我叫你姑爷。

甲　我跟您说×爷。

乙　这么说吧，姑爷。

甲　呵！

乙　你就别答应啦。这……姑爷？我还爱叫他！

尽管这段相声的深刻揭露和鲜明讽刺构成大小的“包袱”，足以引起串珠似的笑声，但仍不知足地使用这类“找便宜”的手段，博取笑声，说明这个问题的复杂性。对于这样的相声段子，不应囫囵吞枣，而应严肃对待，认真剔除封建性的糟粕，使民主性的精华放出更大的光辉。

有些传统相声段子总体上是不好的，然而在内容或技巧上仍有一些可取之处。传统相声《梦中婚》主导倾向虽有可取之处，但充斥小市民的趣味，格调很不健康，是大家公认的。然而，就其情节和语言夸张的技巧来说，仍有某些可取之处。对此，也不应该轻易地一笔抹煞，而应认真地“取其精华”，即使这精华并不很多，也应使之为发展相声艺术服务。

总之，对传统相声艺术遗产应该积极发掘，认真整理、研究，这里只是就一般问题做些简单介绍，深入地研究还须下更大的工夫。

关于相声的讽刺传统

讽刺是相声艺术的重要功能，这是人所公认的。不论传统相声，还是新相声，从来都是如此。传统相声虽不排斥歌颂，却明显地以讽刺为主。新相声的歌颂功能增强了，但，能不能以此取代讽刺呢？不能。即使是以歌颂为内容的相声，除少数段子外，也经常用“对比”、“自嘲”一类的讽刺手法来铺垫和衬托，以突出歌颂的鲜明性。可以说，讽刺跟笑一样，都是相声艺术的生命线。

在旧时代，讽刺向来不为反动统治阶级所容。古代“俳优”因讽刺统治者而被定罪、杀头的，史不绝书。相声艺术的讽刺当然也不例外。有的相声艺人因触犯反动势力而身陷囹圄，就是鲜明的例证。新中国的成立，标志着情况的根本扭转。特别是解放初的几年里，相声讽刺之花怒放，一度颇为繁荣。但到一九五七年，反右派斗争扩大化，围绕着相声《买猴儿》的所谓“争论”，产生了很大的消极影响。当时，那种“欲加之罪，何患无辞”的“围剿”，那粗暴的不问情由、不讲政策的“批判”，特别是株连作者和演员的残酷迫害，不啻为无形的禁令，足以使热心相声讽刺之道者心灰意冷，噤若寒蝉。特别是反映人民内部矛盾的所谓“内部讽刺”，更成为令人望而生畏的“禁区”。如果说，此后的相声讽刺元气大伤，一蹶不振，那么，到了林彪、“四人帮”横行的日子里，简直就是“掘之以锹，开水猛浇”，几乎连根拔掉。当然，这不过是那一小撮祸国殃民的人类蟊贼的痴心妄想。但，随着相声讽刺之花的凋落，随着相声艺术讽刺传统的人为中断，带来了思想和理论

上的某些混乱。

“抽刀断水水更流”。林彪、“四人帮”被粉碎以后，真是忽如一夜春风来，千树万树花重开。在万紫千红的文艺百花园里，相声讽刺之花是这样的引人注目，招人喜爱。由于相声艺术讽刺传统中断多年，当前又面临向“四化”进军的新形势，不论理论还是实践方面，都存在不少的问题。比如，讽刺是不是相声艺术的主要功能，讽刺和歌颂的关系，如何运用讽刺来反映人民内部矛盾，等等。

“温故而知新”。如果温相声讽刺传统之“故”，而对相声艺术的创新有所启示，那将是大有裨益的。下面仅就一些问题作初步的探索。

相声讽刺传统的形成

任何一种艺术传统的形成，决非偶然，都有社会历史和艺术本身两方面的必然因素。相声艺术讽刺传统的形成当然也不例外。探索和研究这方面的问题必须以此为出发点。

相声艺术渊源久远，但，最后成形于封建时代。我国黑暗的封建统治和腐朽的半封建半殖民地社会是滋生、孕育、发展相声讽刺传统的土壤。专横跋扈的封建君王，骄奢淫逸的达官贵人，鱼肉百姓的贪官污吏，趋炎附势的势利小人，吃人的封建礼教，庸俗的市侩哲学，以及形形色色的旧思想旧道德旧的意识形态，象是林立的靶子，为相声艺术的讽刺提供了广阔的用武之地。相声讽刺有如投枪、匕首，无情地解剖着旧世界，荡涤着旧时代的污泥浊水，成为人们社会现实的一面镜子，打击腐朽黑暗势力，推动历史前进和社会发展的武器。且看：

传统相声《改行》以抓哏取笑的方式鞭笞了至高无尚的皇帝。

传统相声《关公战秦琼》讽刺矛头直指气焰熏天的反动军阀。

传统相声《山东斗法》尖锐地抨击了野心勃勃的帝国主义分子。

传统相声《牙粉袋》一针见血地揭露了日本帝国主义的侵华罪行。

传统相声《文章会》对封建科举制度极尽嬉笑怒骂之能事。

传统相声《看财奴》、《扒马褂》、《化蜡钎》、《相面》、《属牛》、《文庙》、《醉酒》、《白吃猴》、《三近视》、《阴阳五行》、《空城计》等等，又把贪吝、爱小、吹牛、迷信等五花八门、光怪陆离的"社会相"剥露得淋漓尽致，入骨三分。

这仅仅是挂一漏万的举例，但，据此也可以看出，最后成形于阶级社会的相声艺术，它的讽刺功能伴随着阶级斗争的发展，形成贯穿着相声艺术全部发展史的讽刺传统。即使是反映人民内部矛盾的所谓"内部讽刺"，也因其所反映的生活内容发生在阶级社会，与阶级斗争存在着千丝万缕的联系，不能不打上阶级的烙印。传统相声的讽刺，就其本质来说，无疑是别具一格的腐朽黑暗的旧时代的葬歌。

不但如此，贯穿着整个旧时代的光明与黑暗，真善美与假丑恶之间的搏斗，更为相声艺术的讽刺提供了坚实的基础。相声是笑的艺术，"包袱"是相声艺术的灵魂。组织"包袱"，特别是所谓的"肉中噱"的"包袱"，必须对生活里的矛盾和斗争进行艺术概括和加工提炼，才能获得深刻的思想意义和鲜明的艺术魅力。在传统相声里，不论讽刺或歌颂，离开旧时代的光明与黑暗，真善美与假丑恶之间的搏斗，是不可想象的。即使勉强拼凑出来，也是平淡无奇、苍白无力的。传统相声的讽刺尤其如此。如传统相声《讲帝号》的"底"，

乙 哎，“光绪”完了，“宣统”哪？

甲 最末一个了？

乙 最末一个了。

甲 完了，坐不了皇上了。

乙 怎么坐不了皇上了？

甲 您想啊，“悬捅”，本来就悬着，拿棍一捅，下来了。

乙 噢，捅下来的。

甲 哎，“悬捅”么。

乙 “悬捅”，本来悬着，捅下来的。

甲 哎。

乙 不对。

甲 怎么不对？

乙 您这讲错了，那正字也不叫“悬捅”，是“宣统”。

甲 “宣统”？

乙 哎，到了民国，就改“总统”了。

甲 对了。所以他坐不了皇上了。他已经宣布总统了么。是吧？

乙 合着我给他讲了。噢，往外宣布“总统”了，他坐不了皇上啦。

甲 哎，坐不了啦。

乙 哎，后来这个“总统”，怎么也没坐长啊？

甲 那当然了。“总捅”么，上去一个捅一个，上去一个捅一个，没几年的功夫，捅下来五个。结果最后到蒋介石那儿了。

乙 对，哎，蒋介石可是“大总统”。

甲 那就更坐不长了。

乙 怎么哪？

甲　大家一齐捅啊！

乙　一块捅啊。

这个"包袱"是用特殊的方式讲解近代中国的历史。如果不用特殊的方式，就不会有相声艺术所要求的喜剧效果。同样地，如果不是从历史事实出发进行提炼加工，也不会有相声艺术所要求的艺术魅力。从"宣统"到"总统"进而"大总统"，一连三个"统"字，提供了相声艺术抨击这些反动统治者的线索，提供了相声艺术制造"包袱"的客观基础。也从一个侧面说明：社会生活对相声讽刺所具有的举足轻重的作用。

当然，相声艺术讽刺传统的形成，仅仅有腐朽黑暗的旧时代作为土壤是不够的，还必须有艺术本身的因素。

艺术本身的因素不会成熟于一朝一夕，必是长期的日积月累的结果。综观相声艺术发展历史，这一线索十分清晰。早在相声艺术孕育时期就萌生了讽刺功能的因素，这就是"谈笑讽谏"，"善为笑言，然合于大道"的古代"俳优"。从古代"俳优"起，到"全以故事，务在滑稽"，"直言敢谏，实亦不让当时言官"的唐代"参军戏"和"托故事以讽时事"，"敷衍事状而以诨谐为主"的宋"滑稽戏"以及具有讽刺功能而又给相声艺术以重大影响的民间笑话、说话艺术、宋代百戏之中的说唱伎艺，等等，直到相声艺术的最后形成，讽刺传统始终一脉相承地贯穿下来。

当然，相声艺术的讽刺传统不仅仅是艺术本身因素点滴积累的结果，更重要的是相声艺术内部矛盾斗争所促成的。相声艺术不论在孕育时期还是形成以后，始终存在着两种对立传统的斗争。具体说来，就是人民群众赋予相声讽刺的强大的生命力和反动统治阶级强加的利用和影响之间的不可调和的斗争。这一斗争对相声艺术讽刺传统的形成影响甚大，也是推动相声艺术发展的真正动

力。不论内容或形式方面，这一斗争都有鲜明的反映。

从内容说，传统相声的讽刺既有人民性的一面，又有反动性的一面。

传统相声讽刺段子的人民性是十分丰富、突出的。举凡旧时代的腐朽、黑暗、丑恶、病态，无不给以淋漓尽致的嘲讽，深刻地表达了人民的爱憎、感情、理想愿望，既为受压迫受损害的弱者代言，又给斗争中的人民以莫大鼓舞。上面举的《改行》、《关公战秦琼》、《山东斗法》、《文章会》、《牙粉袋》、《看财奴》、《相面》等等，都属于富于人民性的传统段子，反映着相声艺术讽刺的优秀传统。与此相对立的是那些具有反动性的传统段子，在传统相声遗产里占一定数量，其影响不可低估。比如，传统相声里的某些带"怯"字的段子，就是把所谓的"怯"强加给劳动人民，通过摹拟乡音的方式肆意进行讽刺。在这类段子里，劳动人民的形象竟然呆头呆脑，傻里傻气，象个十足的"愚氓"。反动性极为明显。围绕相声的讽刺传统，人民性和反动性之间的对立和斗争十分鲜明。而相声艺术讽刺传统的发展和形成，总是人民性战胜反动性的结果。

从形式说，为了表达相声的讽刺内容，在"包袱"组织、语言格调、艺术情趣、表演风格等方面的对立和差别也很明显。比如，是幽默风趣呢，还是耍贫嘴？是艺术夸张呢，还是信口开河？是含蓄自然呢，还是洒狗血？是淳朴优美呢，还是庸俗低级？凡此种种，不一而足。这种矛盾和对立对相声讽刺传统的形成影响至为深远，直到今天，在相声创作和表演中仍有鲜明的表现。

相声艺术本身的矛盾和斗争，归根结底，还是与社会发展相联系着的。但，二者之间又不能简单地划等号。总之，社会生活的发展和相声艺术本身的变化结合一起，跨越了漫长的岁月，终于导致了相声艺术讽刺传统的形成。

相声讽刺的一般特点

认真研究相声讽刺的特点，对于深入理解相声艺术，正确运用这一武器，是十分重要的。这里所说的一般特点，不见得是相声艺术所独有的。但，结合相声讽刺的运用情况，下面几点是应该加以强调的。

真实性。

鲁迅先生说："非写实决不能成为所谓讽刺；非写实的讽刺，即使能有这样的东西，也不过是造谣诬蔑而已。"过去有一种误解，认为说相声不难，反正就是云山雾沼，信口开河，似乎没什么真实性可言。其实不然，如果说，相声艺术对真实性的要求不比其他艺术形式更严，起码也并不弱。对相声讽刺来说，尤其如此。相声讽刺的真实性可从三方面来理解。

它体现在相声艺术的现实主义传统之中。

传统相声以讽刺为主要功能，也就是说，它以讽刺为主要方式反映社会生活，这就构成了相声艺术现实主义传统的主要内容。最早流传下来的传统段子《字象》就奠定了真实地再现社会生活这一基调。此后的《牙粉袋》、《双过新年》到解放后的优秀讽刺作品《夜行记》、《买猴儿》、《昨天》、《打电话》和粉碎"四人帮"以来的讽刺新花《帽子工厂》、《舞台风雷》、《假大空》、《如此照相》等等，就是相声艺术现实主义传统贯穿起来的一串明珠。尽管它以短小精悍、灵活多样为特色，却象一滴水可以看见大海那样，展示了社会生活的绚丽画卷，再现了我国人民的斗争进程，预示了历史发展的必然趋势，反映了人民群众的理想愿望。所有这一切都表明，相声艺术的现实主义传统体现了最大的艺术真实，从而赋

予相声讽刺以强大的生命力。离开相声艺术现实主义的战斗传统，相声讽刺便“皮之不存，毛将焉附”了。当然，相声艺术的真实性也表现在细节方面。相声的细节是生动的、形象的，经常是高度夸张的，但必须以真实为基础，构成相声讽刺真实性的特色。恩格斯关于现实主义的经典定义里所提出的“细节真实”的要求同样适用于相声艺术。

它体现在相声的主要艺术手段“包袱”之中。

“包袱”是相声的主要艺术手段，相声艺术运用“包袱”来概括现实生活，又以现实生活里的矛盾为客观基础。组织“包袱”，讲究“出乎意料之外，在乎情理之中”，这就体现了高度的夸张性和严格的现实性的结合。“出乎意料之外”下面再谈。所谓“在乎情理之中”，就是鲁迅先生说的：“不必是曾有的事实，但必须是会有的实情。”什么是“会有的实情”呢？就相声讽刺来说，就是从现实生活里所提炼的艺术真实。在这方面，相声有其特殊的情况。举凡成功的相声讽刺，除了作者和演员通力合作、共同创造以外，还必须跟观众交流感情，通过观众的切身体验和丰富联想，最后才能确立。这体验和联想无疑就是在“曾有的事实”基础上推断出来的“会有的实情”。当然，就个别观众来说，它的局限性十分明显，然而，就社会观众的整体来说，却包容得下广阔无垠的现实生活的土壤。可见，“在乎情理之中”，体现了真实性的起码要求。如果连这一点都达不到，那么，它所讽刺的既不是“曾有的事实”，又不是“会有的实情”，哪里还有什么真实性可言，就会成为传统相声《扒马褂》里所讽刺的“菊花青的骡子掉在茶碗里淹死”一类想入非非的昏话。

它体现在准确生动的语言之中。

相声号称语言艺术，语言对相声艺术来说，就象构筑高楼大厦的砖瓦，其重要性是无须赘言的。准确、鲜明、生动，是相声

语言的起码要求，而准确性又是三者的基础，且与真实性密切相关，对于相声讽刺影响甚大。如传统相声《孤独一支》的"底"：

乙　啊？九个字就行？那你算算我哥儿几个？

甲　好！我写出来："桃园三结义，孤独一枝。"你哥儿几个都在这几个字上。

乙　好啦，我哥儿一个。

甲　先生！对啦！"桃园三结义"，你本应该哥儿三个"孤独一枝"，你命上"孤独"！就出你这么一枝！

乙　啊？我命犯孤独啊，先生，你算错啦，我哥儿两个。

甲　更对啦！"桃园三结义孤独一枝"，本应该哥儿三个，"孤独"一枝，叫你给"孤独"下去一枝，剩哥儿俩啦。

乙　啊？又给"孤独"下去一枝！我哥儿三个。

甲　这算的也对："桃园三结义，孤独一枝"。"桃园三结义"，是你们哥儿三个，孤独一枝没分家，在一起住哪！都在一个枝上"孤独"着哪。

乙　我们哥儿四个！

甲　哥儿四个更对啦！"桃园三结义"，本应该哥三个，"孤独一枝"，又"孤独"出来一枝，成哥儿四个啦！

乙　啊？刚才"孤独"掉一个，现在又"孤独"出一个。嗳！我哥儿八个呢！

甲　你哥儿一百个都对！你随便"孤独"去吧！

这里对相面的"江湖口"暴露得相当深刻，讽刺得相当有力，原因之一在于那个关键的词语"孤独"用得准确。一个词，三种不同讲法，多少有点拐弯抹角，但绝不牵强附会，而实质上又在强

词夺理，活龙活现了那张能"把死人说活"了的嘴。

夸张性。

如果说，"在乎情理之中"体现了相声讽刺的真实性，那么，"出乎意料之外"就体现了真实性基础上的夸张性，二者是紧密结合着的。

相声讽刺的夸张性就是把人世间的假丑恶推到艺术的放大镜之下，使之原形毕露，让人看得清清楚楚，并且感到"出乎意料之外"："呵，原来如此！"感情上激起强烈的厌恶和憎恨。这种相声讽刺的美学要求，离开高度的夸张，几乎是不可想象的。过去对相声讽刺的种种争议常常是由夸张引起的，也从一个方面说明夸张的重要性。当年对相声《买猴儿》的所谓"批判"，就把生活真实和艺术真实，"曾有的事实"和"会有的实情"对立起来，以前者否定后者，用现实生活作尺度，衡量艺术夸张的幅度，果然不攻自破。甚至请商业部门的工作人员"声明"，我们这儿并没有买猴儿一类的事情，由此断定它是"歪曲现实"，"丑化社会主义"。如果这种对待艺术夸张的粗暴方式可以成立，那么，慢说区区的《买猴儿》，就是世界闻名的讽刺名著《钦差大臣》、《悭吝人》，恐怕也难讨公道吧？相声《买猴儿》以喜剧问世，如果不是粉碎林彪、"四人帮"，很可能以惨剧告终。这一发人深思的事例固然包含着多方面的启示，但也告诉我们：对相声讽刺夸张性的理解是多么重要啊！

喜剧性。

就一般讽刺而言，既有带笑的，也有含泪的。有时候，笑声和泪水又交织在一起。相声讽刺受其艺术形式喜剧风格特色的制约，因而经常是带笑的，表现为幽默与讽刺的结合。诚然，一般说来，被讽刺的假恶丑本身就孕育着笑的因素，但，相声讽刺的喜剧性主要来自艺术的本身。从古代"俳优"起直到相声艺术的形

成，贯穿相声艺术孕育、发展的漫长历史的就是滑稽讽刺的传统，也就是讽刺与幽默结合的现实主义传统。相声艺术也因此而独具风格和特色。比如，取材于话本《杜十娘怒沉百宝箱》的曲艺段子，既有唱词，又有相声。在唱词里对贪财负义的李甲的讽刺是悲剧性的基调，而传统相声“垫话”《杜十娘》却是这样：

甲　……你看主要的就是三个角色，杜十娘、李甲、孙富。

乙　是呀！

甲　这人起的名字就好，这个人物一出来，一听名就知道谁是好人，谁是坏人。

乙　那怎么呢？

甲　杜十娘她一定是个好人！

乙　怎么？

甲　杜十娘，就说她肚子里头太实诚了，这个娘儿们！

乙　呵！那李甲呢？

甲　小白脸儿的，心里都是假的。

乙　孙富呢？

甲　那个孙子就富裕俩钱儿！

乙　噢！这么讲哪？

这里的讽刺是辛辣、无情的，却又采取适应相声艺术特点的表现方式，嬉笑怒骂，喜剧色彩十分浓厚。

相声的笑主要来源于讽刺，讽刺又披上了喜剧色彩的外衣。二者有如孪生兄弟，同样是相声艺术的命根子。

传统相声所反映的矛盾问题

相声讽刺用来反映人民内部矛盾的问题，曾经引起一些争议，其实，这并不是解放后的新鲜事物，而是在传统相声里早就有了的。

只要打开传统相声遗产的宝库，就不难发现：在旧时代孕育、发展和形成的相声艺术，它的讽刺矛头并非仅仅指向敌我矛盾，而是兼及敌我和人民内部两类不同性质的矛盾。虽然没有作过精确的统计，但据初步估计，如果说反映人民内部矛盾的居多，恐怕是不会错的。在阶级社会里，现实生活就存在着敌我和人民内部两类矛盾。由于阶级斗争的复杂性和历史发展的必然性，人民内部决非水晶石。极少数人跟反动统治势力有着某些联系；有人沾染了来自敌对阶级的坏思想、坏习气；更多的人存在这样或那样的缺点错误，这是很容易理解的。既然在人民内部存在种种矛盾，于是自然而然成了相声讽刺的对象，大量的反映人民内部矛盾的讽刺段子应运而生，进入传统相声遗产的宝库。相声艺术发展过程中还有一些特殊情况，即相声艺术形成前后，渐渐进入城市，随着客观环境和服务对象的变化，以小市民的思想意识和生活作风为讽刺对象的段子大量涌现。小市民这个阶层十分复杂，其中属于剥削者或与剥削者有千丝万缕联系的是少数，多数还是自食其力的劳动者，显然属于人民内部矛盾。但，小市民的思想意识极其复杂，虽也有革命的或进步的一面，但，总的看来，敌对阶级的思想污染是严重的，存在不少不健康的成份。因此，传统相声里所谓讽刺“社会相”的段子，其矛头虽然指向旧思想的污泥浊水，而它所反映的则是人民内部矛盾。在这方面，也是有传统

的。

那么，这种对人民内部矛盾的讽刺有些什么特点呢？可以从两方面来看：

一方面，"醉翁之意不在酒"。

有些反映人民内部矛盾的传统讽刺段子不是就事论事，而是弦外有音地指向与人民内部矛盾密切相关的敌人。比如，传统相声《改行》是刻划了三位走投无路的艺人，即刘宝全、龚云甫、金少山，对他们被迫改行所出的"洋相"是有所讽刺的，但，用意并不在此。这锋芒毕露的讽刺之刃只在艺人们头上虚晃了一下，就刺向迫使他们改行的反动统治阶级了。这段相声最初流传的本子里，多少有些拿艺人开心取笑的味道，不够健康。经过"一遍拆洗一遍新"，突出了"官逼民反"式的被迫改行，说的是"民"，醉翁之意却在于"官"，就把"内部讽刺"和"外部讽刺"巧妙地结合起来了。由人民内部矛盾入手，深入开掘，触及旧时代的本质，既引起了对无辜艺人的同情，又激发了对迫使他们改行的旧时代的愤恨！这种讽刺特点的形成，是与现实生活中敌我和人民内部两类矛盾互相交叉的复杂情况分不开的。

传统相声里还有这样一些讽刺对象，诸如说媒的、相面的、小奴才、少爷秧子等等。就这些人来说，恐怕算不上敌人，还属于人民内部矛盾。就他们的意识形态来说，又带有明显的反动阶级的烙印。传统相声这方面的讽刺也是淋漓尽致、入木三分的，然而，涉及这类人物本身却又讲究分寸，而不是象对待敌人那样，必欲置之死地而后快，也还是鞭子抽向这类人物，让它痛在反动统治阶级的心上。归根结底，是对滋生污泥浊水的旧时代的无情否定。

另方面，人类灵魂洗涤剂。

如果说，文学艺术工作者是"人类灵魂的工程师"这一提法问世于新时代，那么，传统相声运用讽刺武器洗涤人类灵魂早在旧

社会里就已蔚为传统了。象什么贪馋、爱小、吹牛、说谎、酗酒、戏迷之类人类灵魂的污斑，人民内部的弊端，无一不在相声艺术讽刺之列。人民把这类讽刺看作苦口的良药，通过善意的讽刺和会心的笑声，与自己的过去告别。这种有益于历史发展和进步的人类灵魂洗涤剂式的讽刺，难道不是永远需要的吗？遗憾的是，它有时为极少数神经衰弱者所不容，然而，对于这样的人不正需要这样的讽刺吗！

总之，相声艺术具有光荣的战斗的讽刺传统。这种与幽默紧密结合的讽刺，既能制强敌于死命，又能帮助人们克服自身的弱点。粉碎“四人帮”以来，相声艺术的讽刺传统正在发扬光大，相声的讽刺之花正怒放在文艺百花园中！

老舍先生和相声艺术

一、新相声的奠基人

说到相声艺术，想起老舍先生是理所当然的，不然的话，就是忘本，象您这样驰名国际的大作家居然把"不登大雅之堂"的相声艺术视为珍宝，发自内心的热爱和满腔热情的扶植，在现代、当代中国文学史上是不多见的。您对相声艺术的发展壮大，有着极为重要的影响，起了非同凡响的作用。通观老舍先生的一生，始终与相声艺术保持着密切的关系，却又以新中国的成立为分水岭，明显地成为两个阶段。如果说，解放前老舍先生对旧相声主要是喜爱和欣赏，那么，解放后，在相声艺术由濒临灭亡到走向新生的关键时刻，起了热心扶植的巨大作用。罗常培、老舍、吴晓铃这些热心相声事业的作家和学者，无愧于新相声的奠基人的称号。作为杰出作家和语言大师，老舍先生更是其中的佼佼者。

早在解放以前，老舍先生出于对相声艺术的喜爱，就曾在创作和表演方面一试身手。比如，在伦敦讲学期间，有时与友人欢聚，就曾即兴表演过传统相声《大保镖》、《黄鹤楼》。但，总的来说，解放前老舍先生还是相声的热情观众，可以说是业余爱好者吧，然而，这深沉的爱却为以后他成为新相声的奠基人打下了牢固的基础。

老舍先生解放后直接参加到相声事业中来，为相声事业的繁

荣发展作了坚持不懈的努力，其主要功绩表现在组织和创作两方面。

随着新中国的成立，在旧社会被摧残得奄奄一息的相声艺术也在复苏之中，如何把零散的翻身艺人组织起来，当时是个十分紧迫的问题。老舍先生为此付出了辛勤的劳动。端木蕻良《怀念老舍》一文里生动地记述了他和罗常培发起组织"盲人曲艺队"的情形：

刚解放的时候，在静静的小胡同里边，可以听见当当……的"云盘"响声，这就是给人算命的盲人在走街串巷。

当时，我们党正在对城市进行重大的改革，但对星卜算卦的整顿，还没提到议事日程上来。老舍因为对北京各行各业都很熟悉，他看到盲人串街，给人算命，便和罗常培一起，郑重地向党建议，把盲人组织起来。一般盲人大都会说说唱唱，可以利用他们的所长，用人民喜闻乐见的形式，宣传党的政策，同时，使他们的生活，也可以得到安顿。

盲人们也试感到高兴。他们从来也没有被人这样重视过。在旧社会，他们的职业就是给人算命，或是唱段子讨赏钱，他们只凭了一根竹竿嗒嗒地问路，两个嗒嗒的声音，由远而近，他们知道彼此都是盲人，便一语不发，凄然地走过去了。他们也有组织，但是非常散漫的。记得大概在农历四月十八这一天，盲人一个牵着一个的竹竿，集会到庙里大吃一顿，然后一哄而散，又各自用竹竿探路，嗒嗒地向前走去……在旧社会，等待他们的只是无穷无尽的黑暗，和在凄风苦雨中倒在街头的死亡……而在新社会，在人民当政的时代，不但生活有了着落，"盲人曲艺队"的牌子，也史无前例地在北京东城堂堂煌煌地挂出来了。这是与老舍热爱人民的积极建议

分不开的。

解放初期，为了团结曲艺和相声艺人队伍，促进曲艺和相声事业的发展，先后组织了“大众文艺创作研究会”和“相声改进小组”，老舍先生在这方面也发挥了重要作用。关于“大众文艺创作研究会”，端木蕻良的文章里也有记载：

> 那时候，赵树理同志在周扬同志的帮助下，正在东单三条组织“大众文艺创作研究会”。当时北京文艺团体还不是很多的，这种大众文艺，也是老舍梦寐以求的，所以他被紧紧地“吸”住了，他总是按时到会，以一个“普通会员”的身份，和大家一起讨论工作、谈笑风生。
>
> “大众创研会”也吸收了许多老艺人和老演员，他们大都熟识老舍，我从老舍那认真的劲头和幽默的谈吐上，看到他从来没有过的兴致。他对老区来的同志，更加亲切；同时也交了一些青年朋友。比起抗日时期在重庆的老舍，仿佛年轻了许多。他在会上谈到当时在重庆的作家的困苦情况，连“斗米千字”经他大声疾呼也压根儿没有做到。艺人们的遭遇都非常悲惨。老舍对景生情，象爆发了电花似的，用很短的时间，就写出了《方珍珠》。

关于“相声改进小组”，胡絜青《老舍与曲艺》一文里有记载：

> 为了适应解放后的形势，北京专门成立了“相声改进小组”，这个小组的侯宝林、侯一尘、刘德智、孙玉奎等同志经常来和老舍讨论相声的改进问题。相声《文章会》、《菜单子》、《绕口令》等段子就是应“相声改进小组”的要求由老舍改写

的，这些段子很快就由相声艺人们争着拿到舞台上表演了。由于内容新颖，形式又为大家所熟悉，这种改进很受观众和艺人们的欢迎。

解放初期，新旧制度交替，解放前夕濒于死亡的相声艺术还能否继续存在？相声艺术能否为新的制度服务？这对当时的相声队伍来说是一个不小的考验。一些人对相声的前途丧失信心，认为不如改行转业；大多数人则认为仍可沿袭过去的老路，走到哪儿算到哪儿；而部分有远见的艺人，则提出相声应该革新，应该抛弃过去庸俗低劣的一套，应该为新生活、新制度服务。这些艺人还认为在当时整个队伍文化、政治水平不高的情况下，相声必须求得党的领导、广大文艺工作者的支持。也就是在这个时候，老舍先生首先对相声的改革赞同，并很快身体力行，以实际行动为新相声撰写底本。这对当时缺乏信心的相声艺人来说，当然是一种很大的鼓舞，也同时对某些轻视通俗文艺，轻视曲艺、相声的人，是一种严厉的批评。正是在老舍先生的带动下，不少新文艺工作者主动投身于曲艺事业。应该说建国以来我们的曲艺、相声队伍不断扩大，新老文艺工作者结合一起，相声成为一种艺术，不被其它文艺形式所轻视，这和老舍先生及其他文人学者的提倡、重视是直接相关的。为提高相声的地位，老舍先生不放弃任何一次宣传鼓动的机会。他在《学习民间文艺》一文里说：

> 虽然说，在过去的几年里，特别在全国文艺界整风学习以后，民间文艺已受到文艺工作者的重视；可是容或还有一些文艺工作者和一些学习文学、音乐，或艺术的人们并不重视它。这不是我个人的臆断，因为假若这现象并不存在，我们的戏曲改革工作到现在就一定会有更多的人参加和得到更

好的成绩；在文学艺术创作上，具有民族风格的作品也必已经相当的多相当的好了。

在谈到如何克服这种缺点时，他呼吁“文艺工作者须多注意民间文艺，并且应当学习它，实地参加改革它的工作，否则空口说白话，无济于事。”

相声艺术逐渐走上轨道，不断发展。老舍先生时刻予以关注，经常从爱护出发，提出进一步的改进意见。1952年，他在《新曲艺应更进一步》一文里指出：解放初期的曲艺节目已经不适应当前需要，“很容易想象到，那一时期的作品是什么样子。显然地，那些作品不是按着‘慢工出细活’的办法写出的。”主张“从新调整新曲艺，以期继续提高，贯彻在普及基础上提高的方针。”他还尖锐地指出：“新曲艺的另一缺点是：艺人对所演唱的新人新事，不能充分的用身段手式表情等表现出来，唱起来就不带感情，没有感动力。”其原因是：“他们不大了解工农兵的生活，”提倡组织艺人去体验生活。

对于相声事业的进步和优秀段子的出现，老舍先生总是满心喜悦，大声喝采。传统段子《阴阳五行》经过改编，在《人民文学》发表，老舍先生写了《谈〈阴阳五行〉》一文，说：

就我的一点写作经验来说，相声是顶不容易写的。据我看：《阴阳五行》这一段，以语言来说，赶不上《大保镖》等传统节目；以形象来说，也不及最近发掘出来的《打牌论》那么生动。可是，若是叫我去写它，我须费很大的力气，还不一定能够写得出来。……这么一说呀，我就觉得《阴阳五行》这一段，还应当算作很不错的节目，它能够招笑，它是相声，值得保留。

这话说得多么中肯，态度又是多么热情。有一次，他看过北京曲艺团的演出，还兴奋地赋诗寄深情：

弹唱迎春节，
东风天地新。
单弦流雅韵，
快板奋精神。
相声学逗巧，
……
创造更惊人。

虽然只三言两语，却句句中的道出了相声创作应该致力于形象的塑造、语言的锤炼，而且一定要以笑为它的艺术武器。这在当时几乎没有相声评论队伍的情况下，当然是难能可贵的真知灼见。相声要可笑，要塑造典型，要在语言上下大工夫，恐怕也还是当前相声创作中的重要课题。不唯如此，对于演员的表演，他也倾注热情，及时中肯地提出批评。曾经多次著文，肯定一些青年演员在风格和技巧上的长处，并对他们的缺点提出自己的看法。总之，相声事业的发展和进步，倾注着老舍先生的心血，老舍先生的辛勤汗水，又催发着相声艺术之花。

在相声艺术发展过程中，老舍先生能起到继往开来的奠基人的作用，决不是偶然的。

从客观条件来说，老舍先生生活和战斗的年代，中国正处于由黑暗到光明的动荡之中，与之相应的是，相声艺术也由濒临灭绝而走向新生。伟大的变革，艰巨的使命，呼唤着继往开来的先躯者，于是除相声艺人队伍以外，在作品和学者中间象老舍这样的有识之士也就应运而生，这恐怕是时势造英雄吧！

然而，这光荣的使命为什么落到老舍同志肩上呢？又和他的特定的出身和经历密切相关。他生在曲艺和相声的发源地北京，从小生活在下层人民中间，有着接触人民喜闻乐见的曲艺的天然条件。他在怀念罗常培先生的文章里说："我从私塾转入学堂，即编入初小三年级，与莘田（即罗常培）同学……下午放学后，我们每每一同到小茶馆去听评书《小五义》或《施公案》。"出身满族之家，与他对戏曲和曲艺的爱好，恐怕也多少有些影响。象小说《正红旗下》里说的："戏曲和曲艺成为满人生活中不可缺少的东西，他们不但爱去听，而且喜欢自己粉墨登场。他们也创作，大量地创作，岔曲、快书、鼓词等等。"当然，老舍同志致力于曲艺和相声，并非单纯出自爱好，同时还源于狂喜般的政治热情。象胡絜青在《老舍和曲艺》里揭示的创作"抗战大鼓"的动机那样："这个时候，在文艺界中，大家所谈的差不多集中在两个问题上：一个是如何教文艺下乡和入伍，一个是怎样使文艺效劳于抗日。"到解放后，这种政治热情越发自觉，也越发高昂了。

二、多产的相声作家

老舍先生是多产的相声作家。据初步统计，他创作或改编的相声作品有二十多段。在相声作者队伍里，包括专业的和业余的，获得这样成就的为数不多。他的相声创作集中于解放后，解放前就在抗战期间写过一篇。他在《谈相声的改造》里提到过这件事：

> 在民间的杂耍里，相声是最难创作与改编的。在抗战中，有几位北京艺人逃到重庆，凑成一个杂耍班子。为宣传持久抗战，他们需要新词，我曾替他们编制了好几段歌曲，都被

采用。我也试写相声。可是，费了不少的力气，我只写成了一段，而且是很坏的一段。以后，我就知难而退了。

那么，自称"知难而退"的老舍先生，为什么在解放后又鼓勇而进，在相声创作方面大显身手呢？恐怕只能归结到前面提到的狂喜般的政治热情。这也导至老舍相声创作的种种特色。

为讴歌新生活服务，是他的相声创作的突出特色。

文艺作品是社会生活的反映，总是为一定的政治服务的。作为文艺轻骑兵的相声艺术尤其如此。只要对老舍的相声作品略加分析，即不难看出这一鲜明倾向。

老舍的相声作品里有不少歌颂段子，如《家庭会议》、《神仙辞职》、《试验田》、《鸿兴饭馆红旗飘》等。这类段子的共同特色是：通过巧妙的构思和生动的语言，对新生活热情地加以歌颂。比如，解放初创作的《家庭会议》，把人们带到这样一个典型环境里，这是一个普通的家庭，又是迅速变化的新社会的缩影。在这里发生了两件事：一件是小三儿要去参加志愿军，却被推行"爷爷主义"的爷爷所阻拦；另一件是双喜和双福把慰劳志愿军的捐款由每人一千元增至四千元，这就与操持家务的妈妈发生矛盾，只好提交家庭会议来解决。家庭会议犹如快刀斩乱麻，问题迎刃而解。这是因为，矛盾双方并无根本的利害冲突，老爷子既非顽固不化，妈妈也并不坚持己见，这就从一个侧面反映了新生活的现实，构成了有力的歌颂。《假博士》（即《文章会》）对新生活的歌颂是通过今昔对比来表现的。它说的是位号称"相声博士"的艺人，在旧社会"利用相声，斗争昏暴"，差点儿"大年初一在天桥枪毙"，解放后翻身，还光荣地参加了全国文艺工作者代表大会。就题材而论，与《大鼓艺人》、《方珍珠》颇为相似，而其表现形式则迥乎不同，具有相声艺术的特色。尤其是这个段子的"底"：

甲　主席先生，诸位先生，诸位……

乙　怎么又回来啦？大概是没的可说。

甲　你太小看人了！我就说啦，主席……

乙　够了！往下说！

甲　自从北京解放，穷人翻身，我快慰之余，努力学习，不单研究政治经济，也博读文学作品，小说、话剧、电影剧本、新曲艺，都手不释卷，念得飞熟。不信，你听这套：李国瑞带领着王秀鸾、刘胡兰、白毛女，唱着红旗歌，在英雄的十月，逼上梁山，要报穷人恨，血泪仇。路过赤叶河，看见兄妹开荒。过关，到桑乾河上，真是八千里路云和月，一江春水向东流。忽然，暴风骤雨，大雷雨，三勇士推船渡江，风雨过去，晴天日出，碰见了老赵下乡，王贵与李香香，喜相逢，大家喜欢。众人去到英雄沟，找李有才板话。他说的是蝦球传，吕梁英雄传，地覆天翻记，一个女人翻身的故事。说完，决定团结成功，先去三打祝家庄。这时节，万家灯火，去找夜店；没有吃的，先去打黄狼。第二天，鸡鸣早看天，过野猪林，遇见林冲夜奔，一同摆下地雷阵，红灯记住，旁挂双红旗。这才一声呐喊，无敌三勇士擒住穿九件衣的九尾狐。大家说，把眼光放远点，不要杀他，教他改变旧作风。没有弦的炸弹，教牛永贵挂彩，大家给他擦去袄袖上的血。他是钢铁战士，保卫和平，带着伤再去当青年近卫军。这才百鸟朝凤，气盖山河，永庆升平。我报告完，台下掌声如雷，送给我红缎子锦旗一面，上绣四个大字。

乙　哪四个大字？

甲　乱说一气。

这里采用的表现手法叫做"集合剧名"，属于文字游戏，历史渊源相当久远，至少在宋代就已见诸文字记载了。后来为相声艺术所继承发展，成为相声的传统表现手法之一。既熟谙相声艺术传统，又敏感于生活脉搏的老舍先生，巧妙地利用旧形式为表现新生活服务，取得了良好的效果。

毋庸讳言的是，象《神仙辞职》等少数相声段子多少有些浮夸现象，偏离了作家惯常的现实主义轨道，十分令人惋惜。然而，考虑到建国以来政治生活里的种种现象，如果这方面过苛地要求于作家，也是不适当的。

相声小段，是老舍先生对相声艺术的创造性的贡献，也是用以表现新生活的重要形式。胡絜青在《老舍和曲艺》一文里说："小相声是老舍的一个创造，他写过《钢帅报捷》、《士气不振》、《试验田》、《双反》、《访问记》、《厚古薄今》、《读书》、《八九十枝花》、《新年愉快》。"这些小相声以讽刺内容居多。象《访问杜勒斯》这类反映国际政治斗争的段子，有如投枪、匕首，起着"打击敌人，消灭敌人"的作用。《乱形容》、《八九十枝花》、《试验田》、《说明白话》等反映人民内部矛盾的段子，又象是清醒剂，荡涤着人们的灵魂污垢和思想灰尘。所有这些，都从不同的角度反映着新社会的斗争生活。比如《八九十枝花》，透过相声式的夸张情节，对那种一听批评就发毛的顽症予以淋漓尽致的嘲讽。且看这个段子的"底"：

甲　……那么，八九十枝花呢？

乙　那，你更狠毒了！这不但讽刺我骑车，还挑拨是非，叫我们夫妻不和！

甲　我的罪过大了去啦！

乙　在戏词里，常管小姑娘叫什么？

甲　叫什么？

乙　（唱）家住在太原，爹爹孙朋安，生我一枝花，名叫孙玉莲。

甲　二人台的名剧《走西口》。

乙　小姑娘叫作一枝花。

甲　有此一说。

乙　有此一说？你狠就狠在这儿！

甲　我？

乙　你知道……

甲　我什么也不知道！

乙　我们结婚后，我爱人一连生了七个姑娘。

甲　男女都一样！男的不高，女的也不低！

乙　男是男，女是女，不一样！我们夫妇昼夜盼望，下一次生个大头儿子！

甲　重男轻女，老脑筋！

乙　现在，我的爱人又有了喜，大伙儿都说这回准是男的，只有你，不但说下一胎，连下边三个都是女的，八九十枝花嘛！

甲　那我要说十二金钗呢？

乙　你还盼望着我们生一打姑娘吗？……

人们常说，绕着脖子骂人，却从来不会象"乙"那样，绕着脖子挨骂。"甲"所说的"八九十枝花"，本来是句诗，跟他风马牛不相及，他却拐弯抹角地往自己身上拽，十足的神经过敏。这里所引起的笑声恰恰是医治这种顽症的妙药！

《乱形容》讽刺的是乱搬形容词，把语言搞得不伦不类。它的“底”是这样的：

乙　难道我还说假话吗？不信，请你，最亲爱的朋友，看看这儿！（指脸）

甲　哟！红了一块！怎么啦？

乙　我刚那么一叫：我的最亲爱的，男性的，分割不开的，光辉灿烂的爸爸，只听得一声巨响，如雷贯耳，波澜壮阔，眼中熊熊的火光，乱冒金星！

甲　什么呀？

乙　最亲爱的爸爸伸出英勇的魔掌，给了我一个关键性的大嘴巴！

甲　该！谁叫你乱形容呢！

乙　可是，然而，我很兴奋，自豪！

甲　脸都揍红了，还兴奋，自豪哪？

乙　当然喽！挨了嘴巴，恰足以雄辩地证明，我的形容得百分之百的正确！

甲　怎么正确？

乙　证明爸爸千真万确是男性的，揍的真疼！

这里的情节虽很夸张，却又包含着生活的真实。凡是这类的毛病，并非对语言的故意歪曲，而是出于学习语言过程中常常出现的幼稚。

这类小段虽以讽刺为主，却又曲折地反映了现实，充满了新生活的气息、《八九十枝花》所反映的一听批评就紧张的现象，《乱形容》里所讽刺的滥用语言的毛病，诚然旧社会里也会有，甚至较之更为严重，但，这里的时代特征却较鲜明。显然，新生活在

蓬勃发展，才把扫荡这些人为的障碍提上议事日程，使之进入相声作品，既反映了新生活的需要，也烘托出人与人之间的崭新关系。从某种意义来说，也是对摧枯拉朽的新的社会制度的歌颂。

即使是所谓的娱乐性段子，老舍先生在改编时也注意适当引进新的内容。他改编传统段子《绕口令》，"附记"里写了这样的话："这是一段老相声，其中有许多在民间流行的绕口令。今保留几个老绕口令，加上两段新的。新的虽非绕口令，可是合辙押韵，说起来顺嘴悦耳。再说，以前艺人们用这段'活儿'的时候，也是到末尾信口开河，离开要绕口令，而用夹七夹八的韵语取笑。"这个段子的"底"生动地体现了他的主张。

甲　说"我家有个飞禽白净八斤鸡，飞到张家前院……不是前院，前院离我家很远，飞不到……"

乙　嘿！这个累赘。甭加小注，一直说下去。

甲　说"我家有个飞禽白净八斤鸡，飞到张家后院里。张家恶霸坏东西，欺压良善不讲理，共产主义我正学习，斗争恶霸斗到底。你的财产哪儿来的？还不是剥削大众阔了你自己！你的粮米哪儿来的？还不是农民辛苦给你种地。你筐子不拿篮不提，十指尖尖白又细。高楼大厦你有美妾与娇妻，吃喝玩乐日上三竿你不起。不生，不产，不劳，不动，你是个什么东西！绸缎裹着的造粪机器！你好比肥头大耳的孔祥熙，灭尽天良你把百姓的油水挤。你好比阴毒损坏的王陵基，欺压民众杀人象捻蚂蚁。勾结官府你把人民欺，人民越穷你越了不起。抗日时期尔降敌，走狗的生活你欢喜。没心没肺没脸又没皮，胜利之后拉住蒋匪拍马屁。你还说美国真行有的是大炮与

飞机。炸死人民你解气，穷人翻身你着急，藏起了金银还想偷偷的卖了地，国法昭彰难饶你这坏东西。一五一十要清算你。人民跟随毛主席，斗争恶霸胜利到底。”

当然，就上述内容来说，未免有硬贴之嫌。但，不能脱离当时的具体情况来评断问题。就当时情况来说，已经很不简单了。至少反映了作家爱憎鲜明的感情。

运用传统的艺术手法，努力推陈出新，是老舍相声创作的又一特色。

老舍先生爱相声，懂相声，对相声的艺术手法十分熟悉，运用起来得心应手，颇为精妙。比如，相声里的“子母哏”是不大容易掌握的形式，新相声里不多见。老舍先生的一些相声段子用的却是“子母哏”，而且相当流畅，这反映了作者功底和造诣之深。至于铺垫和抖落一类组织“包袱”的基本艺术手法，老舍先生更是经常运用。且看《假博士》：

甲　书念得太多，全搅合在一块儿啦。还念过一部奇书。

乙　什么奇书？

甲　月份牌。

乙　什么？

甲　月份牌！翻来复去老是一二三四五那么几个字，容易念。

乙　别泄气啦。

甲　那是瞎说。讲学问咱是学贯中西。

乙　洋书也念过？

甲　念过，洋月份牌！

……

甲　我到过外交部。

乙　把你留下了？

甲　轰出来了。

乙　怎么？

甲　我说的外国话跟中国话一个样！

乙　那还不轰出来！

甲　我直说，我还会念洋月份牌哪！

乙　就别提月份牌啦！

……

乙　这下子可糟了。当着那么多位文学家，你可说什么呢？

甲　别忘了我是相声博士，会念月份牌。

乙　还没忘了月份牌哪！

一个"月份牌"，先后出现四次，每一次都带来一些风趣，却又为下面铺垫。这里显然采用了"三翻四抖"的表现手法，却又有所不同，言有限而意难尽。

老舍先生喜欢相声的"贯口"，常常用"贯口"的形式来表现新生活，因此，"赶辙"的表现手法在他的相声段子里运用得较为普遍。如《维生素》里有这么一段：

甲　……难道那些菜就没有一样可吃的？

乙　问的对！

甲　二哥一冷笑。

乙　你瞧！

甲　二哥说：老弟此言差矣。人是铁，饭是钢，一天不吃饿得发慌。成人没饭活不了，小孩没奶活不长！

乙　合辙押韵，二哥作上诗啦！

这里，二哥所说的话显然是利用汉语音韵取得相声的喜剧效果。同样地，老舍先生运用谐音岔讲的艺术手法也颇精彩。如《八九十枝花》：

乙　我委屈！

甲　那您就回家休息休息，别听相声啦！

乙　我不回去！我在这儿等我舅舅、爱人，跟我的七个姑娘！

甲　来个全家福，听相声！

乙　全家福？全都不服！全要跟你算帐！

甲　那又何必呢？

乙　你说什么？

甲　我说：那又何必呢！

乙　呵！你还要攻击我二叔？我最敬爱的二叔！

甲　你的二叔？你二叔叫什么？

乙　我二叔就叫何必！

甲　嘿！怎这么巧哪！

"何必"，的确构思得妙，既出乎意料之外，又在于情理之中，体现了谐音岔讲这一艺术手法的妙趣。

仅从上述的简单举例里，即不难看出老舍先生运用相声艺术手法之精妙。更应强调的是，他力图推陈出新，运用传统的艺术手法表现一定的思想内容，组织健康而又风趣的"肉中噱"的"包

袄"。

对生活的敏锐细致的观察和绘声绘色的描写，是老舍先生相声创作的又一特色。

老舍最熟悉北京，又擅长戏剧、小说，因此，他的相声作品经常散发着生活的醉人芳香。且看《柿子丰收》里的一段：

乙　要提起水果来，可真叫人高兴！单拿咱们北京来说，就有多少种呵！

甲　真不少！

乙　桃儿吧，哎哟！哎哟！哎哟！

甲　怎么啦？有什么毛病吗？

乙　一想起那些名儿，我就兴奋得血压高起六七十度！

甲　留点神，别中了风！

乙　（口中打响儿，表示赞美）唧！唧！唧！……

甲　都是什么毛病呵！

乙　歪着嘴儿的五月鲜，大扁碧绿的蟠桃，枣核儿小蜜桃，薄皮的水蜜桃，大叶儿白，玛瑙红！嘿，玛瑙红！多么美丽的名字，多么甜蜜的水果！我以个人的名义，把你吃了吧！（要啃甲的脸）

甲　你干吗呀？我又不是玛瑙红！

乙　大叶儿白也行！

甲　我的脸全白了，叫你给气的！

乙　还有北京的枣儿：璎珞枣、葫芦枣、大白枣、小莲蓬子儿、老虎眼大酸枣！我以个人的名义，把你们都吃了吧！

再看这里的另一段：

甲　……我可是看见过别人乱扔，自成流派，各具风格！

乙　你说说！

甲　扔果子皮，据不精密的统计，大约有三大派。

乙　第一派？

甲　第一派是"不论派"：不论时间，不论地点，不论什么皮，不论离垃圾箱、果皮箱多么近，一概理直气壮，旁若无人，有皮就扔在地上，扬长而去！

乙　可不扔了就走呗，还能在那儿看着？

第二派？

甲　"稳健派"。明知故犯，有点不好意思，左看右看，四顾无人，偷偷地、轻轻地撒手扔皮！

乙　第三派呢？

甲　"飞镖派"。在公共汽车、无轨电车里，把皮从窗口扔出去，看镖！皮也许飞到行人的脸上，也许打在行人的胸口上，都活该！

不论是桃和枣的品名所凝聚的丰富的生活积累，还是乱扔垃圾"自成流派"所反映的观察能力，都为相声段子增添艺术魅力和喜剧色彩，也构成老舍先生相声作品独特的艺术风格。我们可以这样说，如果不是对曲艺艺术十分谙熟并热爱，老舍先生在文学创作上，不会获得如此高的成就，不会创作出象《方珍珠》、《龙须沟》、《茶馆》、《大鼓艺人》中，那样一批反映中国半封建半殖民地历史的，具有浓郁生活气息和民族特色的艺术典型；不会从曲艺这扇生活"底层"的窗子里，让世界人民看到中国百姓是在怎样的生活土壤和环境里生存，不会使"五·四"以来的新文学在反映生活方面，有如此感人至深的广度。同时，如果没有老舍先生这样一位大手笔的关怀、帮助，就不会带动那么一批新文艺工作者投身

于曲艺事业，也不会使相声艺术那么广泛地吸收、学习其它文学艺术形式的营养，使相声在解放以后有突飞猛进地发展，迅速地进入文学艺术之林。如果说一批新文艺工作者是联系曲艺和其它文艺形式之间的纽带，那么老舍先生是这支队伍里当之不愧的先行者。

三、宝贵的真知灼见

老舍先生不仅是多产的相声作家，而且在理论研究方面也多所贡献。早在抗日战争期间，他就在《抗战文艺》、《自由中国》等刊物上发表了大量文章，如《谈通俗文艺》、《通俗文艺散谈》、《制作通俗文艺的苦痛》、《怎样写通俗文艺》等，对包括相声艺术在内的通俗文艺，从理论和实践结合的角度进行了多方的探讨和广泛的宣传，起了良好的作用。解放以后，又通过写文章和作报告，进行了大量的工作，贡献更为卓著。

老舍先生把曲艺和相声当作民族文化的重要遗产，历来给予高度评价。他在《大众文艺怎样写》一文里说：

> 我们若以为大众文艺容易写，所以才去写它，就大错而特错。态度不真诚，干什么也不会干好。要去写它，就必须认清楚，它是人民大众的精神食粮，其重要或仅次于小米儿和高粱。也要认清楚，它不是文艺的垃圾，扫巴扫巴就一大堆。知道了它的重要与难写，我们的态度就变成了严肃、真诚，真拿它当一件事去作，只有这样，我们才能把它搞好，对得起自己，对得起大众。

如果说，这里说的泛指包括相声在内的曲艺艺术，那么，在

另外一些文章里，老舍先生则反复强调相声艺术的重要性，相声创作远非轻而易举。他在《戏剧语言》一文里说："……一段出色的相声须至少写两三个月。我没有那么多的时间。因此，我没有写出过一段反复加工，值得保留下来的相声。"这当然是自谦之词，也是深知此中甘苦的老舍先生对那种瞧不起相声艺术的奇谈怪论的驳斥。

既然如此，那么，怎样才能搞好相声创作呢？他在《大众文艺怎样写》里说："首先我愿就写大众文艺应取什么态度来谈一谈。至至诚诚的去写，与吊儿啷当的去写，分明是两个不同的态度，也就必得到不同的结果。以我自己来说吧，在我回到北京来的将近三个月的工夫，我写了四篇鼓词，改编了三篇相声，还写了两篇关于鼓词与相声如何编制与改编的小文，一共是九篇。"老舍先生是"至至诚诚的去写"的榜样，因而不断取得丰硕的成果。

老舍先生对作为说唱文学一种的相声的艺术规律有着深切的了解，认为相声创作不可能是哪个作家一挥而就，而是长期流传、集中群众智慧的结晶。他在《新文艺工作者对戏曲改进的一些意见》里说：

> 没有一位写家，没有一位艺人，能够写出一篇不能增减一字的相声。相声的段子都是随说随修改，用多少人的聪明与相当长的时间，才会把一段活洗练得象个样子了的。

老舍先生的这番见解，也就是艺人说的"一遍拆洗一遍新"。只有把相声艺术视为珍宝，才肯下功夫千锤百炼；也只有千锤百炼，相声艺术才能成为珍宝，这是相声创作理论的重要问题。

"一遍拆洗一遍新"，决非闭门造车，而必须到群众中去。他在《谈相声的改造》一文里指出：

一段相声编好之后，便慢慢的成为艺人们公有的，于是今天由一位艺人充实一下，明天又由另一位充实一下，一来二去便变成极结实的一段活儿。

这样，我们若要创造一篇相声，我们就必须到活图书馆——民间——去观察，去搜集资料。否则一定碰壁。我们若能幸运的写成一段，必须交给艺人们去试演，演一回修改一回；艺人和听众都是我们的批评者。这工作是忙不得的。

老舍先生对相声艺术规律的看法，是经历了创作甘苦的“内行话”。他从不小瞧相声，是因为他没有写出过象其它文学著作那样多的名篇。他素有幽默的才能，无论小说还是戏剧，都多以喜剧风格见长。但和戏剧相比，相声的喜剧风格主要来自语言的魅力。老舍先生是语言巨匠，他的白描手法不仅运用在小说里，也运用在戏剧中。老舍先生自责自己的相声创作不如其它文艺创作，是因为他心中有比较，是因为重视语言的作用。而这一点直至今天也是相声创作的重要课题。至于强调演员的再度创作，更是把握了相声的艺术特点。在各种艺术形式里，相声尤其应该强调作者和演员的结合。而只有演员高于作者的水平，一段相声才能真正地在舞台上“立起来”。可惜在这个问题上我们一直也没能得以解决。

老舍先生还为纯洁相声艺术，推动相声艺术健康发展作了巨大的努力。

他维护相声艺术的现实主义的战斗传统，坚持反对不看对象的乱讽刺。他认为：“拿相声与评书比较，相声的问题似乎简单一些，因为相声艺人经过思想的学习，他们就会运用旧有的技巧，而改变了讽刺与嘲弄的对象——以前嘲弄穷人，现在就把舌锋转向了剥削穷人的人们。”然而，问题并不象预料的那样简单，讽刺

弄错了对象的现象时有发生，老舍同志对此予以尖锐的批评。他在《谈相声的改造》里引了一段宣传抗日的相声：

甲　你真有爱国心！

乙　当然！喝！我就穿上军衣，戴上钢盔、防毒面具，拿起手提机关枪、大枪，戴上盒子炮、刺刀，拉着过山炮。

甲　你干吗哪？

乙　我给军队搬家哪！（包袱一）

甲　你就上了阵？

乙　没有。

甲　怎么？

乙　我吓得忘了穿裤子！（包袱二）

他接着指出："这么几句话里倒有两个'包袱'（使听众发笑），按着老规矩说，这的确是段好玩艺儿。可是从它所要尽到的责任上说，它不单没有使听众感动，想去从军，而且把大家的气都泄净，而把从军大事一笑置之了。"确实如此，象"没穿裤子"或"忘穿裤子"一类的"包袱"在传统相声里不止一次地用过，不过那只不过是玩笑话，招人一笑罢了。而用在宣传抗日的严肃话题里，就显着不伦不类了。老舍先生并不满足于就事论事，而把它升华到理论高度。他说：

要改编相声，我们必须替那些老段子恢复了讽刺，同时要把讽刺的对象弄清楚，好教相声也担起点宣传教育的责任。

又指出：

相声是要招笑的。因为要招笑，所以应用了重复、对比、矛盾等笑的原理中的定律。在这些定律中，被运用最多的是矛盾律。这个定律就是说着说着正面，冷不防来个反面，非常好笑，可是，这就使相声很难尽由正面宣传的责任，也就是相声极难改的主因，去了眼吧，不成其为相声；保留着吧，又只是泄气。

老舍先生在维护相声的严肃性的时候，并未走向放松艺术性的另一极端，倡导严肃性与幽默感的和谐一致，是他的一贯主张。

老舍先生维护相声艺术的喜剧风格，反对把它搞成不招笑的政治对话。

老舍先生认为，相声应该"是遍体长满大大小小眼睛的龙，要求每一句都有些风趣"。他在《谈〈阴阳五行〉》一文里说：

今天的相声比解放前的干净多了，健康多了。可是，这不应解释为相声可以放弃招笑，表演者瞪着眼睛背诵政治论文，听者紧张地边听边记笔记。不该这样。相声总该是相声，它说多么高深的道理，也须以幽默出之，使之在笑中领悟，潜移默化。我们可以用相声的手法谈政治，而不能用政论手法写相声，文体不同也。

"文体不同也"，也就是说，必须从相声艺术特点出发，严格按相声规律办事，实在是精当之论。那么，相声艺术属于什么文体呢？老舍先生在《什么是幽默》一文里明确回答："我们的相声就是幽默文章的一种。"他在《谈〈阴阳五行〉》一文里尖锐抨击相声不招笑的错误倾向：

我的确知道：在近几年来大家写成的大量相声段子中，值得保留下的并不很多。这就难怪有的人说：现在的相声不招笑！对！相声之所以难写，就因为它必须招笑，而且要在短短的十分钟或一刻钟里招许多许多次笑。这真难呀！买票去听相声的人，收听广播相声的人，都是开开心，笑一阵。假若他们听完了相声而直吸鼻子，掉眼泪，便是个小小的悲剧。

相声不招笑，就不成其为相声。联系到十年浩劫期间相声艺术所受的摧残，更使人们体会到老舍先生这方面论断的正确性。

老舍先生维护相声艺术的健康发展，反对庸俗化。

传统相声段子《绕口令》有一段是说喇嘛和哑巴的，老舍先生在改编《绕口令》时未采用它。他说："这末一个是很好的绕口令，许多老艺人就拿它做'包袱'底儿（结束），我没把它放在正文里，因为觉得取笑哑巴不大好。"仅此一例，即不难看出他在反对庸俗化方面所取的旗帜鲜明的态度。

相声段子如何分类，是相声理论研究的重大课题。早在解放初期，老舍先生在《谈相声的改造》一文里就"把自己所听过的相声段子分为四类"：

贯活类，即一口气说完的长段，如《逛隆福寺》、《菜单子》、《戏迷》等。

口技类，即表现艺人的口技的段子，象《绕口令》、《大上寿》（通体是歌唱各种民间小调）等。

书史类，即利用书史的段子，如批讲三字经、百家姓、三国志等。

逗笑类，即纯粹逗笑的段子，听起来很可笑，可是内容

很空虚，如《羊上树》、《千枝儿》等。

后来，老舍先生对相声段子分类的见解又有发展，进一步分为纯逗哏的、纯粹技巧表演的、讽刺的、歌颂的四大类。

老舍先生对相声艺术的这些真知灼见，直至今天仍有其现实意义。当前相声创作中的种种问题，都是当年他老人家苦口婆心、严肃认真地指出过的。重温这些教导，努力塑造不同类型的人物，提高相声的艺术格调，千锤百炼相声的语言，认真继承相声的现实主义传统，努力向兄弟艺术形式学习、借鉴，当是我们今天相声工作者的重要任务。

论何迟的相声创作

何迟同志是一位特色鲜明、风格独具的相声作家。他的作品，如《买猴儿》、《开会迷》、《今晚七点开始》等，曾风行于五十年代，深受广大群众的欢迎。但是，在反右派斗争中，他的不少作品被当作"毒草"批判了，人也被戴上"右派分子"帽子。粉碎"四人帮"以来，何迟同志的"右派"问题得以改正，而他的作品也应给予公正的评价，这对总结经验教训，发扬相声的现实主义传统和推动当前的相声创作，都有积极的意义。

大胆尖锐　切中时弊

《买猴儿》、《开会迷》等是何迟同志被划为"右派"的主要"罪证"，理由是"攻击党的领导"、"丑化社会主义制度"云云。但是，不带任何偏见来研究这些作品，人们会发现它不但和"攻击"、"丑化"无关，而且是作者怀着真诚的赤子之心，不愿任何细菌和灰尘侵蚀我们党和社会主义祖国健康肌体，而勇敢地拿起讽刺的武器。《买猴儿》描写一个在工作上"马马虎虎"、在生活上"大大咧咧"、在作风上"嘻嘻哈哈"的"马大哈"典型形象，如何在官僚主义和盲从作风的助长下，给党和人民带来严重损失的"悲喜剧"。它一针见血地指出了旧社会剥削阶级的雇佣思想，如何利用我们新社会中某些薄弱环节得以滋生的危险苗头。在社会主义公有制度下，改变了

旧社会的雇佣关系，社会主义商业已成为我们“布尔什维克的切身事业”，党和人民相信每个公民的政治觉悟以及他们自觉的工作态度，可是人们的实际觉悟程度却不同，少数人个人主义膨胀。因此，“马大哈”这样的人物就钻了社会主义的空子，他们利用公有制给予每个国家工作人员的生活保证——所谓“铁饭碗”，恶性地发展了他们的“马大哈”性。“马大哈”对工作的漫不经心，是因为他认为这工作和他个人的私利毫不相干，所谓“干不干，二斤半”，正是“马大哈”的思想基础。在制造“买猴儿”恶作剧以前，“马大哈”已经预演了一出把“锦州道”写成“锦州”，致使某同志错跑了一千来里地去东北提货的“轻喜剧”。但是，“马大哈”并没有得到应有的批评和处分，他只是由“文书”调为“收货员”，稍稍调整了一下工作，依然抱着“铁饭碗”。于是，不久他又制造了一场把桐油标签错贴在香油桶上，把香油标签错贴在桐油桶上的“活报剧”。应该看到，“马大哈”的产生并不是我们生活中孤立、个别、偶然的现象。它揭示了我们社会中实际存在的某些令人深思的问题。首先，是我们干部当中的官僚主义。一个基层的百货公司，一个不大的进货科长，不按事先商定的进货计划，也没与负责采购的同志具体商量，而且，在一个科室内部也居然要由文书起草通知，这是何等严重的官僚主义和文牍作风！这位科长也是一个“马大哈主义者”，他同样对社会主义漠不关心。第一次“锦州事件”的铸成，就是因为“科长也没仔细看，叭，就盖了个章。”而这次“买猴儿”风波更是由于“科长将要出去开会”，“王文书递给他个空白条，科长盖上戳儿就走啦！”官僚主义作风是“马大哈”思想的温床。表面看来，一切环节都是“科学而严密”地衔接着的，一切手续都是“天经地义”地需要的，一切秩序都是“正常而井然”的，但实际效率却并不高，往往是“踢皮球”——你踢来，我踢去，结果是贻害了党和人民群众的利益。一方面，官僚主义滋长了“马大哈”思想；一方面，“马大哈”思想又

保护了官僚主义。正是这种可怕的"和平共处"形成了生活中一种惰性。同时,"马大哈"的出现又是民主生活缺乏的反映,严重的官僚主义必然滋长盲从作风和奴隶主义。试看,牵扯"买猴儿"的各类人物几乎没有一个人对它的目的性提出质疑。采购员"我"接到通知以后理所当然地认为"既然是紧急通知",就得"坚决完成任务"。而沈阳工商局的同志虽然听说"买猴儿"时"直抽凉气",但因有"介绍信"在手,也从不怀疑"猴儿"和百货公司的经营范围有何关系,立即帮他联系。于是,就出现了"我"那番"第一,猴儿能看家;第二,猴儿能演戏;第三,猴儿毛能织毛线……"的荒唐讲话。《买猴儿》的形式是喜剧的,但它的内涵是悲剧的。人们看到,其实不是"马大哈"一人而是官僚主义和盲从作风掀起的"买猴儿"风波。

如果说《买猴儿》在揭示"马大哈"思想时,只是从侧面触及了官僚主义,那么,《开会迷》则是集中披露了官僚主义者的一种普遍类型。那种无时不开会、无事不开会,甚至连业余剧团买个脸盆也要讨论,食堂会餐菜谱也要表决的作法,看来忙忙碌碌、态度诚恳、大讲民主,实际却毫无效率,反而是一种极不负责的表现。开会当然是无可指责的事,而且有很多会议是非开不可的。但开会成了迷,则是官僚主义者的典型表现。象《开会迷》里这样的干部高高在上,从不深入实际,调查研究,在他们仿佛一切成绩都是开会"开出来",而不是兢兢业业、扎扎实实"做出来"的。《开会迷》所揭示的现象虽然发生在五十年代初期,但是至今没有绝迹,也没有引起足够的重视。在林彪、"四人帮"横行时,他们抛出"政治可以冲击一切"的口号,开会则成了人们生活中的头等大事,成了"突出政治"的同义语。回顾我们已经走过的道路,有多少宝贵的生命和时间,是在喋喋不休、毫无意义的会议中度过的!又有多少"开会迷"一生中无所事事、唯独对会议津津乐道,从而使自

已一事无成、两鬓斑斑的！

《开会迷》和《买猴儿》等作品在今天还有其积极的现实意义。作者何迟同志大胆而敏锐地发现并提出了当时我们生活里实际存在的问题。艺术就是如此，只有它忠实于生活，反映了时代和人民群众的情绪，说群众想说而不能说或不敢说的话，才有其存在的价值。

典型概括　个性鲜明

何迟同志善于写人，善于把生活中的矛盾通过鲜明生动的人物性格来展现，并不象有些相声那样只是把矛盾摆列在观众面前，这一点不论过去、现在或将来对相声的发展都是有积极影响的。象塞万提斯笔下的唐·吉诃德，鲁迅先生笔下的阿Q一样，“马大哈”和“开会迷”都是典型形象，具有普遍意义而又极富个性特征。“马大哈”的典型价值不仅在于作者把握住了他的自私性格，他在工作上“迟到早退，掐头去尾，上班净打电话”的雇佣观点，他在打电话中流露的庸俗、低级的小市民情趣，而且在于作者触及了形成“马大哈”性格的环境和土壤，尖锐批评并嘲笑了百货公司领导由于官僚主义作风和“马大哈”习气所带来的自作自受、咎由自取的恶果，同时还善意讽喻了“我”由于盲从、轻信给家庭和个人带来的不幸。“马大哈”典型的深刻性正在于作者没有把这一切都归咎于某个个人，而在于他塑造了“马大哈”们的一群。比如，“马大哈”的爱人上班时邀他去看戏、看电影；做桐油炸丸子的大师傅，用香油油桌子的油匠师傅；以及去东北、广州、四川买回五十二只猴儿来的采购员“我”，都沾染上了形形色色的“马大哈”性。特别是那位科长，更是官僚主义类型的“马大哈”，是“买猴儿”悲喜剧的

总导演。夸张点说，不彻底清除剥削阶级思想影响，不认真调整和改进我们的工作环节和工作作风，"马大哈"将长期成为我们生活中的赘疣，侵蚀着我们崭新社会主义制度的健康肌体。"马大哈"典型的艺术价值，还在于作者对他批评的尖锐性和分寸感。"马大哈"的恶作剧是令人气愤的，但是作者并没有把他一棍子打死，只是截取了他性格中的一个侧面，锲而不舍，鞭辟入里，并没有全面否定他。比如，他对工作有热情，愿意给别人帮忙，并不因为连续调动工作而闹情绪等长处还是可取的。"内部讽刺"是洗脸而不是杀头，谁也不会把"马大哈"当作凶恶的敌人看待。恰恰相反，由于作者采取了对事不对人的态度，着重于社会根源的挖掘而不致力于所谓人身攻击，因此，"马大哈"已经成为人民群众用来批评和自我批评的武器。在生活中我们常常听到"我有点'马大哈'"、"你太'马大哈'了"的笑话，但谁也没有因此而被丑化。这就是因为这一典型的高度概括性和无比真实感已经使"马大哈"成为一种性格的符号，它囊括了这一性格的种种表现以及形成的种种原因，"马大哈"的喜剧是周围一群"马大哈者"们诱发出来的，如果改善了周围的环境，"马大哈"可能会成为一个很好的同志。

而《开会迷》的"迷症"则着重展示了他的愚昧，因此提出讨论"工人业校是否学习接生问题"，"研究车工车间和诊疗所的合并问题"，"工人下班后，是个别回家还是排队回家的问题"；他跋扈，因此星期天也不让大家休息，不发言决不散会，甚至人家对象都快吹了，他也要从被窝里把人家拉出来开会；他变态，因此不开会就无法打发日子，拟定了各种五花八门的会议题目，以至连人家结婚他都要发表一篇"马拉松"式的演说……。他这种愚昧、跋扈、变态的性格，是夸张的也是真实的。但他的性格中也有憨直、热情、积极的一面。他"成天忙的满头大汗，没有一会儿闲着的工夫，不管见谁都面带微笑，事无大小一律积极努力，一律由群众

讨论解决，外带一点嗜好也没有，既不抽烟，也不喝酒。”以至为了开会他可以不顾家里孩子生病等，都说明作者对他是一分为二的。但“开会迷”的性格是丰富复杂的，他在憨厚中包藏着愚昧，在热情里流露着变态，他就象生活本身那样把各种对立的因素相互渗透、统一在一起。“开会迷”表现了我们干部队伍中某种思想作风和工作作风不纯的真实情况。他实际上是一种干部类型的缩影。作者从“开会迷”的侧面展现这类人物的性格，既生动又深刻。在他危害不大的时候具有喜剧性，在他泛滥成灾的时候具有悲剧性。如别林斯基说的，作者揭示了他性格里的“喜剧和悲剧的交叉点上”。

西方某些喜剧理论家认为，喜剧艺术只能表现人物的共性，不能表现人物的个性，这种看法未必是正确的。诚然，和悲剧相比较，喜剧更适于反映生活中司空见惯的事物，而不象悲剧那样，多取材于个别、偶然的悲剧人物的不幸境遇。但无论悲剧或喜剧人物，都不是共性和个性的分裂，而必须是两者有机的统一。何迟同志笔下的人物都不是从抽象的概念出发，而是以生动、真实的人物个性为基础。这在他另外两篇作品《今晚七点开始》、《高人一头的人》里表现得更为具体。《今晚七点开始》揭示了一种小资产阶级狂热性，是一些年轻人常有的富于幻想又缺乏实干精神的生动写照。他们时刻幻想并陶醉着成功的喜悦，一会儿想当科学家，一会儿想当军事家，一会儿想当文学家，只有三分钟热气却又害怕艰苦持久的劳动；这种人在旧社会有，在解放初期有，在打倒“四人帮”后的今天仍然有。何迟同志在揭示这一人物性格时，充分肯定了他的热情、幻想以及积极进取精神，却又尖锐、辛辣地嘲笑了幻想如果不付诸劳动，不持之以恒，便会成为肥皂泡。《高人一头的人》是一篇富有理性、概括性的讽刺相声。它讽刺了那种处处要高人一头，甚至连生病发疟子都要比别人更“高”的庸俗小

市民思想。这种一心想出人头地，处处和别人相比，沾沾自喜于取得一点成绩的卑微灵魂，当然没有远大的理想抱负，实际上是一种庸俗浅薄的小市民情趣。由于眼界狭窄，所以夜郎自大，把别人不屑一顾的些许长处，也当做炫耀自己的资本。出了一本薄薄的小册子就飘飘然，有了一点名气就昏昏然，甚至连爱人、孩子以及自己的穿着打扮也把他搞得晕头转向。这种低级趣味必然由虚荣而吹牛，由吹牛而变态，终于要在"高人一头"的比试中死在舞台上。作者对这种人是深恶痛绝的，撕破他们渺小的灵魂，嘲笑他们卑微的情怀。这种人是夸张了的，却也是似曾相识的。这种人一旦得势，他就是一个暴发户的典型，贪婪地想压倒一切人，陶醉于自己已经压倒了一切人——虽然这只是他自己的一种癔症，但他时时有"范进中举"般的喜悦。这种人没有是非、善恶、美丑的道德标准，处处以压倒别人做为自己的目标。这种人在林彪、"四人帮"时期特别活跃，多年来我们已经领略了他们"高人一头"的厉害！

深刻的共性是从丰富的个性中概括出来的，越是把握了共性——抓住了具有社会、时代特点的习性和通病，就越能够准确地选择具体、生动的人物典型。而越是揭示了鲜明的人物个性，塑造了有血有肉的人物性格，也就越具有典型概括性。何迟同志笔下的种种典型，都是从共性着眼、从个性入手的。由于有了丰富的个性支柱，因此，总是把性格中相互对立又相互渗透的种种因素，熔铸在个性的展示中，并时时揭示出性格和环境的有机联系，这大概就是黑格尔说的"这一个"，而不是什么"类型"了。

手法新颖　"包袱"含蓄

何迟同志笔下的人物形象，总是通过曲折跌宕的故事情节展

现的。《买猴儿》中“马大哈”所导演的几出“悲喜剧”都是夸张、漫画式的，但由于真实、生动地揭示了“马大哈”性格，因此，我们并不感觉荒诞。特别在铸成事件过程中“马大哈”爱人的几次电话，那一递一句的“老马”，对他似嗔似爱的责怪和邀请，以及“马大哈”本人爱闹肚子等偶然因素，都构成了情节真实性的基础。但这些偶然因素又都是“马大哈”性格的真实体现。没有“马大哈”对工作马马虎虎、大大咧咧、嘻嘻哈哈的性格勾划，她爱人就不会上班给他打电话，打了电话也不致使他失手慌脚、乱了方寸。因此，“马大哈”爱人这一外在因素，非但不是削弱其性格特征，减轻其个人责任，反而是其性格的侧影，是展示其性格的有力手段。夸张是喜剧艺术的武器，只要作者的感情是真实的而不是矫饰的，观众便会允许他大胆恣意的夸张；只要人物的思想性格是典型的，足以反映群众的爱憎，观众便会允许他有某些荒唐、突梯的行动。划分讽刺或是攻击的重要标志，一方面要看有无事实的基础，另方面要看讽刺者的态度。而人物形象真实与否，不仅仅在于那些表面的外部行动，更重要的是这样的人物性格是否典型真实。由于非常准确地概括了“马大哈”的性格，因此，他的行动尽管是夸张的，也只是在放大镜下突出其性格特征，并非无中生有的造谣诬蔑。这种夸张手法在《开会迷》里同样地得到运用。“开会”以至“迷症”——带有几分神经质，这在生活中虽不多见，但是有坚实的思想基础。“开会迷”的病根儿正在于会议是他生命中的有机组成部分，离开了开会他就无法生活。这种变态，如前所说，是一种奇特的心理现象，不大胆夸张不足以展示其性格特征，也无法抒发作者和观众对他的不满感情。当会议开到浓烈之处，他的儿子告诉他：“爸爸，你赶紧回去吧，我弟弟病了！”他居然说：“你没看我正开会哪吗？回去告诉你妈，就说我嘱咐她，叫她多费心把你弟弟送到医院去，要好了呢更好……万一要……谁叫我在这三、

五年里还得开会哪！”这一情节是夸张的，其讽刺效果也是强烈的。“开会迷”的悲剧正在于他自己醉心于他认为某种神圣而伟大的事业，而实际上却在讨论任何意义也没有的脸盆问题。“开会迷”这种“大禹治水”的精神并不可笑，可笑的是他在拿着同志们的时间和自己儿子的生命开玩笑，伟大的精神安错了对象。这就产生了如唐·吉呵德那样，把风车错当作敌人城堡的喜剧性。而“我”在一个月仅有一次的公休里，每次想去和爱人相会却都被“开会迷”抓走的情节，虽然也是偶然巧合的，但也是“开会迷”性格的有力强调，它通过“我”的受害过程生动地揭示了“开会迷”不仅荒唐而且残暴的性格，这与他儿子生病的情节相映成趣，只有如此，才能揭示“开会迷”的危害！而《高人一头的人》里，开始是正比——比自己工作、家庭压倒对方；继而是反比——比自己得病也要比别人厉害等，则不仅是夸张而且是变形的了！

这种变形已经超越了可信的程度，却入木三分地揭示了内心灵魂。如果说前面的正比只是勾划其性格的轮廓，那么，后面的反比则是撕破其丑恶的灵魂。也只有在变形中才能注进作者鲜明的爱憎感情，表达作者的批判态度。可以说，变形是一切喜剧艺术塑造人物的常用手段，而在何迟同志的笔下则做到了恰到好处的程度。

何迟同志作品的情节是夸张的，但是，“包袱”却是含蓄的，并不“咬住”笑料不放，非把“包袱”使臭了不可。而是充分掌握明快与含蓄的辨证法，让我们认真体味“包袱”的意境。比如，《买猴儿》里由于“马大哈”的错误，“我”去东北买猴儿的情节中，有一个“猴儿倒是胖啦，我爱人瘦得成猴儿啦”的包袱，作者并没有把其中的过程、细节，以及我爱人的遭遇，正面展开来描绘，只是把结果告诉我们，让我们想象、补充其中的各种荒唐遭遇。猴儿大闹百货公司的情节，也以“百货公司成了破烂摊”一个包袱概括，并没

有横生枝节，不厌其烦地再现耍猴儿的闹剧。尤其值得提出的，何迟同志相声的“底”多是含蓄隽永、耐人寻味的。《高人一头的人》在舌剑唇枪的对比中，已经把对方逼到了要死的境地，而他自己则一反常态：“要死，你死你的！”“再比你高当时就咽气，我受得了吗！”——充分暴露了他“高人一头”的虚伪、狡猾本质。这时，“包袱”已经抖得淋漓酣畅了，作者又运用喜剧手法在二人走下舞台时，安排了这样一段提示：“甲乙二人鞠躬退场。甲看到乙走在自己头里，心里很不高兴，急忙抢先一步，用身子挡住乙的去路然后昂然下场。”这不仅是妙趣的尾潮，也是含蓄的“凤尾”，它把人物性格贯穿始终，耐人咀嚼回味。《今晚七点开始》在几度热潮陡起陡落之后，主人公突然要赶紧回去，对方还以为他开始学习，其实他是去打扑克，问哪天七点开始还不一定，“考虑考虑，明儿晚上七点再说吧！”深刻地概括了“明日复明日，明日何其多”的生活逻辑。《开会迷》里“马拉松”式的讲话，不仅把参加婚礼的所有客人讲跑，连新郎、新娘也大睡一觉。新婚夫妇的无可奈何，再次点化了“开会迷”的性格。最有趣味的是《买猴儿》的“底”：

甲　……有一天，我到公园玩去，远远的就瞧见马大哈啦！一见我直害臊，我赶紧过去握了握手。我说：“老马，别看你罚我去东北，到广东，跑四川，云游了半个中国，我还得谢谢你！”

乙　那为什么？

甲　我说：“这回幸亏是‘猴牌肥皂’，要是‘白熊香脂’，我非跑北冰洋去不可！”

乙　那你就游遍全世界啦！

这样的“底”幽默深沉，既是对“马大哈”尖锐而善意的批评，

又生动地阐述了“买猴儿”恶作剧的危害，是主题的深化、性格的升华，也是作者对“买猴儿”的形象评价。

总之，何迟同志的相声创作是深刻而智睿的，他有胆有识，并不满足于掠取生活里的表面现象，而是努力探求生活的底蕴，挖掘不易被人发现的生活潜流。在艺术上，他努力借鉴传统相声的技巧，又从喜剧及其它艺术宝库中寻求新的表现方法，特别在塑造人物上做出了各种有益的探索。这在我们有数的相声作家里还并不多见。打倒“四人帮”以来，何迟同志精神振奋，奋笔疾书，虽然卧病在床仍积极从事创作，不久前发表了新作《似曾相识的人》，并已写就《漫谈相声艺术及其它》等理论文字。我们相信在新的政治形势和天津各级党组织的关怀下，何迟同志一定会尽快恢复健康，并将会有更多更好的作品问世！广大群众和曲艺工作者期待着何迟同志创作的丰收！

一篇不可多得的相声史料

——略谈"子弟书"《风流词客》

一、年代的考证。

《风流词客》是记述相声艺人马麻子作艺活动的鼓词，共三回，属于"子弟书"的一种。据傅惜华《子弟书总目》载：

> 《风流词客》三回，作者无考。《百本张子弟书目录》著录；注云："相声麻子。笑。三回。一吊二。"《中国俗曲总目稿》页五二七著录。《集锦书目》第一句曰："有一个风流词客家住高老庄。"《车王府钞本》，北大图书馆藏。钞本，前中央研究院藏。

这里说"作者无考"，不确切。据"车王府钞本"的《风流词客》"诗篇"载：

> 风流词客令名彰，
> 潲迹江湖独擅长。
> 尔貌难夸颜似玉，
> 我心偏爱口如簧。
> 学成游艺功夫苦，
> 吐出清言齿颊香。
> 闲破闷明窗慢运支离笔，

写成了惯解人愁的书数行。

“明窗慢运支离笔”的“明窗”，就是作者的名字。在“车王府钞本”的“说唱鼓词”里，出自“明窗”手笔的还有《双官诰》。

“明窗”，生平事迹和生卒年月均不可考，但从《风流词客》的记载可以看出，作者是熟悉曲艺的八旗子弟的文人，他对街头艺人如此敬重和佩服是十分难得的。

关于《风流词客》的年代，从前面提到的《集锦书目》记载里可以略作推断。《集锦书目》也是“子弟书”的一种，据《子弟书总目》的“引用书解题”里记载：

> 《集锦书目》“子弟书”一回，清人鹤侣作。此种“子弟书”有各种钞本流传，详见本书正文第一二八页《集锦书目》条。鹤侣，姓名不传，满族人，事迹无考。是清代同治光绪间的“子弟书”大作家；传世的作品，有《刘高手探病》、《借靴》、《柳敬亭》、《孟子见梁惠王》、《老侍卫叹》、《鹤侣自叹》等十四种。此曲凡九十句，韵用江阳辙。全篇撷取“子弟书”的名目二百余种，连缀成曲，虽然没有什么文理可言，但是足见作者构思的巧妙。此曲卷首没有诗篇，开首四句云：“有一个风流词客家住高老庄，一心要往游武庙内庄氏降香，转过了长坂坡儿前来至蜈蚣岭，走岭子党人碑一过到了望乡。”全曲每句都嵌入了“子弟书”的名目最少一种，最多的到四种。

鹤侣氏的生平，关德栋、周中明《论子弟书》一文里作了考证：

> 他们之中约略可考见其生平的是“鹤侣氏”，在他所写的

《侍卫论》结尾说："我鹤侣氏也是其中过来人"，说明他当过侍卫。他所作以侍卫生活为题材的子弟书，除此而外，还有《老侍卫叹》、《少侍卫叹》和《女侍卫叹》等，经考证，他就是清宗室爱新觉罗奕赓，为庄襄亲王世子，于道光年间曾任侍卫六年，著有《佳梦轩丛著》。

既然"鹤侣氏"是清代道光、咸丰、同治、光绪年间的"子弟书"作家，他的《集锦书目》里头一句就提到了《风流词客》，那么，《风流词客》的创作当不晚于同治、光绪年间，则是显而易见的。

"明窗"的另一作品《双官诰》在《子弟书总目》里也有记载：

闲斋作。《百本张子弟书目录》著录；注云："六回。二吊"。《中国俗曲总目稿》页三四四著录。车王府钞本，北大图书馆藏。同治三年（1864）钞本，不分回；付惜华藏。民国初年钞本，马彦祥藏。钞本，前中央研究院藏。

这里把《双官诰》的作者说成"闲斋"，误。这段鼓词结尾是这样的：

闲笔墨明窗敷衍《双官诰》，
激励那苦节坚贞贤孝娘。

"闲笔墨"并非闲斋的笔墨，而是闲来无事舞弄笔墨的意思，而"明窗"则是作者无疑。文中提到"同治三年（1864）钞本"，说明这篇鼓词问世必早于此，联系到上面引过的鹤侣氏的《集锦书目》，虽然还不能断定《风流词客》的具体年代，但，至少可以推断它是光绪以前的作品。

二、内容的简析。

作为记述早期相声艺人活动的史料，《风流词客》是全面的、富有特色的。其中特别值得注意的是以下几点：

第一，它的记述十分具体。

鼓词里记载的相声马，名无考，麻面，故人称之为马麻子或相声麻子。顺天府宛平县人。身体健壮，面黑，口齿灵利，人缘好，有文化。

马麻子作艺方式是“撂地”。鼓词里说得明白：“他最爱在西城一带谋生计，大街以上受风霜。甬路旁边将档子摆，倒比那家档茶园还自在妥当。”“家档”指的堂会，“茶园”指的茶馆或剧场，当时叫做“茶园”。这两种作艺场所与“撂地”作艺同时存在，说明相声演出活动已经相当活跃了。

有关“撂地”作艺的摆设和用具，除熟知的“泥性茶壶磁茶碗”、“席箔”、“板凳”、“桌子”、“钱板子”、“香匣”、“鞭杆儿香”、“破扇子”、“手巾”、“醒木”等等，特别是拨郎鼓，值得注意。后面再谈。

第二，它所记述的相声马艺术水平很高。

如同早期的相声艺人那样，马麻子擅以“怪”取胜。麻子虽是生理缺陷，却也为他所用，“造些个可亲可近的轻狂态，颟顸着宜嗔宜喜的麻面庞。他也要未语人前先腼腆，总不象莺莺当日在西厢。”一脸麻子却装出莺莺般的娇羞模样，难怪“惹得看人哄然笑”了。

当然，以“怪”取胜，只能起定场作用。马麻子之所以受欢迎，归根结底是因为“艺压行”，“语精详”。鼓词曾用二十四句罗列了他所说的节目内容，有些节目已经失传。他不愧为全才，叙述故事、声形摹拟以及滑稽取笑都有独到之处。

如同卓有成就的相声艺人那样，马麻子出色地掌握了相声艺术的风格特色。机巧而不耍贫，幽默而不庸俗。鼓词里说：“他本是心灵性巧资格美，齿利牙能话语强。看些个古今演义心能悟，

学了些市井流言口不脏。总然是顽笑人的话儿无凭据，难为他说的情真理切不荒唐。"早期"撂地"作艺的相声多掺杂"荤口"，连妇女都不敢听，足见趣味之低级。马麻子却作到了"口不脏"，是难能可贵的。"拾人牙慧皆言巧"，简直是化腐朽为神奇了。

尤为难得的是，他的摹拟技艺追求"装龙要象龙装虎要象虎，装的象才教人越听越爱不能忘"。装什么要象什么，正是相声"学"的精髓。

如同卓有成就的相声艺人那样，他的表演极受欢迎。鼓词用相当多的篇幅描写他的演出盛况。据老艺人回忆，当年天桥最赚钱的说大书的鼓书艺人王云起、蔡金波、焦秀兰、关顺鹏等以及最讲究的相声场子如焦德海等，怕也望尘莫及，可谓街头艺人中的天之骄子。

从衣着看，身穿青绸马褂、灰布皮袄，头戴毡帽，足登缎鞋，还有一条走一步来响哗啷的银锁链，远非一般街头艺人可比，足见他收入之丰厚。这一点鼓词里也有记载。一次敛钱就多达"整整的四百三十六"，二次要钱"又是接二连三要的很快"，而且"近年的生意更比以前的盛，六七回板子上的铜钱就满满当当"。如果一回得钱四百三十六文，六七回就有至少二千五百文了。以同治、光绪年间一般的银价而论，最保守的估算也在二两以上，这在当时艺人收入来说是个相当可观的数目。难怪鼓词里说："论生意他比别人做的狂。"也说明群众对他的欢迎。

第三，它所记述的"像声"是相当成熟的。

鼓词里记述的虽是单口相声，却已不是单纯的口技，它是"明春"，不是"暗春"。摹拟技艺达到相当精妙的境界。"最可听是他各样的声音学得好，尖团憨细各有各腔，学老婆儿齿落唇偃半吞半吐，学小媳妇娇生嫩语不柔不刚。学醉汉呼六喝么连架式，学书生咬文咂字忒酸狂。学怯音句句果然象八府，学蛮语字字必

定访三江。西府的乡谈他也会打，惟有那山东话儿说的更强。”这种摹拟技艺与社会生活密切结合，内容极其广泛。“最爱说正月十九的《会仙记》，有拿手还属全本的《古董王》，惹人笑的是他梦里的繁华得了大会，设方法巧赚山东的米碓房。”这里不过是挂一漏万的举例，接下去还罗列了五花八门、几乎无所不包的主题。更值得注意的是，它屡次提到“凑凑趣”，“打个皮科”，“惹人笑”，“好话之中必添趣话”，实际是大大小小的“包袱”，“呕得那古板之人都笑断了肠”，可见相声艺术的喜剧特征十分鲜明突出。

三、它对相声史研究的启示。

这篇不可多得的史料，对相声的历史研究颇有意义，至少表现在以下两个方面：

一方面，佐证了相声历史之长。

由于文献资料贫乏，暂时还不能断定“明窗”和《风流词客》的具体年代，但，至少可以推到同治、光绪年间以前则是无疑问的。同治、光绪年间至今不过一百多年，时间不长。应该指出的是，《风流词客》所记述的相声艺术已经成熟，显然是多年流传发展的结果。初步推断，马麻子早于“穷不怕”，很可能比早于“穷不怕”的张三禄还要早些。这又为破除相声艺术只有百年历史，“穷不怕”是相声艺术的鼻祖一类说法提供了有力的旁证。

另方面，为相声史研究提供了宝贵的线索。

仅以作艺用具为例，就有两样是过去不曾见过，而且是很少听说过的，这就是拨浪鼓和铁铃铛。据说，旧时的北京大杂院，街门上有时按个铁铃铛，有人进来，即发出声响，起着报门的作用。这里的铁铃铛开场时用，可能有定场的作用。1961 年四川相书来京演出，人物上下场也有铃铛作响。大约三十年前，天桥来了个名叫“人中美”的口技艺人，带着驴、马脖子上的串铃，作艺时曾使用过。至于拨浪鼓，更是耐人寻味。从鼓词记载来看，既

不象马麻子的个人习惯，又不象偶而为之的随便动作。它是专门道具，开场必摇，可见是相当稳定的程式之类的东西，可惜文字记载和艺人回忆俱都不见，可能是因为历史久远，早失传了。记得有个出土的东汉"说书俑"，一手持槌，腋下夹着个鼓。据日本朋友介绍，早期的日本漫才（相声）街头作艺也有鼓作道具。联系到今日"浦东说书"一类的曲艺形式仍然保持敲鼓的传统，《风流词客》里马麻子摇鼓无疑是相声史研究的宝贵线索，值得认真探讨。

附

风流词客(全三回)

（北京大学藏"车王府"单唱鼓词第8函第176种）

头回：

风流词客令名彰，
滞迹江湖独擅长。
尔貌难夸颜似玉，
我心偏爱口如簧。
学成游艺功夫苦，
吐出清言齿颊香。
闲破闷明窗慢运支离笔，
写成了惯解人愁的书数行。
有一人是京都顺天府宛平县人氏，
原籍姓马把像声装。

只因为幼年出花儿的差使富贵，
不知他怎么得罪了老娘娘。
保佑他做下的麻子比瓜子儿还大，
又搭着天生的气色满面黑光。
因此上得了个啤罗① 叫像声麻子，
他算得是江湖的尤物出色当行②。
论相貌似汙（汉）世的张飞唐朝的敬德，
论口齿似孔明的舌战蒋幹的说降。
他本是心灵性巧资格美，
齿利牙能话语强。
看了些古今演义心能悟，
学多（了）些市井流言口不脏。
虽然是顽笑人的话儿无凭据，
难为他说的情真理切不荒唐。
这艺业从不见他作家档③，
也没有各处的茶园④ 请一场。
夏令儿或在野茶馆⑤ 里露露面，
不过是一月半月总不能长。
他最爱在西城一带谋生计⑥，
大街以上受风霜。
甬路⑦ 旁边将档子摆，
倒比那家档、茶园还自在妥当。
早有又（人）竖起席拍（箔）⑥ 扫净土地，
调列好板凳安放下桌张。
预备下泥性⑨ 茶壶磁茶碗，
还有那钱板子⑩、香匣合⑪、鞭杆儿香⑫。
虽然是各处的档儿都如此，

论生意⑬他比别人做的在。
早饭后且在别处闲说话，
午正时他方散淡逍遥的走進（进）了场。
也是他三生石畔的人缘好，
刚一到就挤挤擦擦座儿满堂。
边凳以外人无数，
围了个风雨不透似人墙。
则见他身穿青绸马褂儿半新半旧，
灰布皮袄不短不长。
头袋（戴）着自来旧的毡帽一顶，
足登着八成新的缎鞋一双。
绉绸褡包⑭腰中系，
后露着短短的机头⑮拔在两旁。
太平袋的荷包⑯长烟袋，
艮（银）贠（锁）链走一步来响哗啷。
手拿着个蓝布包儿往桌上放，
打开时却是随身的物几椿。
先取出一把长柄的拨楼（浪）鼓，
搭裢⑰一个醒木一方。
破扇子面儿全无股子碎，
还有两个铁铃铛⑱。
将这一切的使物都安排定，
这才拿起了烟袋慢把烟装。
点着烟一壁里吃着一壁里想，
不住地用手巾擦脸撢衣裳。
这是他每日上场的惯毛病，
原不是皂（灶）王爷伸手要拿糖。

像声也过多头绪也过乱，
从那里起心中先得细思量。
拿定了主意才放下了烟袋，
到桌前端然稳站在中央。
左手倒茶先漱口，
右手取鼓摇个“丹凤朝阳”⑲。
紧摇三阵慢摇三阵，
放下鼓他轻轻的咳嗽凸起了胸膛。
起初时若有所思愁眉不展，
次后来转忧为喜往四下里端详。
造作些可亲可近的轻狂态，
颤顸着宜喜宜嗔的麻面庞。
他也要未语人前先腼腆，
总不像莺莺当日在西厢。
这形容早惹的众人烘（哄）然笑，
他这才一拍醒木便开场。

二回：

名播京师艺压行⑳，
果然词客语精详。
拾人牙慧皆言巧，
活我心思喜欲狂。
密杂杂群贤毕至齐倾耳，
这麻爷㉑把醒木拿来手一扬。
“吧！”拍了一声把黑容一整，
恰好似包公断案响“惊堂”㉒。
先打个“诗篇儿”㉓必是调寄“西江月”，

不然就是七言绝句的旧词章。
紧接着闹个谢情凑凑趣，
打个“皮科”㉔蹓蹓钢㉕。
然后才闲话休提言归正传，
花开两朵各表一方。
最爱说正月十九的《会仙记》㉖，
有拿手还属全本的《古董王》㉗。
惹人笑是他梦里的繁华得了大会，
设方法巧赚山东的“米碓房”㉘。
还有些批评四端设万善㉙，
讲论三纲道五常。
或说些君圣臣贤千载盛，
或讲些父慈子孝一门昌。
或说些夫和妇顺歌宜室，
或讲些弟忍兄宽悔门墙。
或说些朋友之交联一体，
或讲些师徒之道教同堂。
或说些文官武将怀忠勇，
或讲些智士愚人别圣狂。
或说些士农工商各守分，
或讲些渔樵耕牧不同行。
或说些高僧名道修行好，
或讲些才子佳人情意长。
或说些怨女痴男空抱恨，
或讲些义夫节妇永留芳。
或说些风花雪月时（实）堪赏，
或讲些剑佩琴书趣不忘。

或说些离合悲欢真世业，
或讲些喜怒哀乐本天良。
或说些红炉暖阁称豪富，
或讲些白屋寒门耐苦伤。
或说些酒肆茶坊恶习气，
或讲些花街柳巷好风光。
或说些礼义廉耻修德业，
或讲些奸盗邪淫惹祸殃。
还有那锦上添花雪里送炭，
不过是人情的冷暖世态的炎凉。
好话之中必参（掺）着趣话，
他呕得那古板[30]之人都笑断了肠。
最可听是他各样的声音学得好，
尖团憨细各有各腔。
学老婆儿齿落唇僵半吞半吐，
学小媳妇娇音嫩语不柔不刚。
学醉汗（汉）呼六喝么连架式[31]，
学书生咬文咂字忒酸狂。
学怯音句句果然象八府，
学蛮语[32]字字必定访（仿）三江。
西府的乡谈他也会打[33]，
惟有那山东话儿说的更强。
常言道装龙要像龙装虎要像虎，
装的像才教人越听越爱不能忘。
他说到那热闹中间紧关节要，
逗笑儿打个"穗灯"[34]煞了场。
说是"下回再敬罢每位破费三光板[35]，

千万的凳儿外的爷们先别着忙。
跑快了栽个觔斗也不好，
没带钱白听一日有何妨。
等一等巧了里面的钱多还往外送，
我像声麻子仁义四海名扬。
你看那三位达（搭）搭讪讪的已经走了，
这一位的意思大约也要扒房[36]。
别当是我只顾接钱就不管闲事，
我本是眼观六路耳听八方。"
他一壁里说着一壁里将钱都接罢，
仍然来至小桌旁。
数了数整整的四百三十六，
他说道："我有话在先却不敢忘，
这如今除去了整数算多着三个，
往外送那位拿去买槟榔。
那一位没钱那一位拿去，
别害臊这原是在下[37]的一点好心肠。"

三回：

一笑千金价莫偿，
敢将口技自称长。
良言警世皆真趣，
巧语激人亦不伤。
像声马拿定三钱朝外送，
好意思谁肯前来把手张。
他只是深知众位都难要，
这教（叫）作明开栈道暗渡陈仓。

说："这半天了怎么没有一位答句话，
难道说这也叫我碰南墙。
或者是众位不赏脸，
一定爷们都瞧着我糠[38]。
不然就是爷们有钱不稀罕，
高高兴还要扔几个糟钱把我帮[39]，
这正是众位的盛情我不敢不领，
少不得请请神仙快点降香。
别位神仙都不请，
专请那七仙庆寿在天堂。
原本是八仙我只请七位，
只因这七位神仙性属阳。
其中有位女仙我不敢请，
何仙姑他（她）是阴人必不赐光。
爱给不给任凭爷的尊意，
我从来不会薄人也不会僵。"
说着说着他朝外凑，
抓住个白帽子哥哥[40]说："这位有行，
你本是头位神仙快给一个，
往后请一顺万顺必吉祥。"
那位说："我是才来还没听一句，
下回再给也无妨。"
他说道："你是真正神仙我不敢不请，
若要是那请不得神仙我不告帮[41]。"
那位说："我真是才来你往下要罢，
来了就花钱理不当。"
他说道："请神仙最怕头位把钉子碰，

往下请是喇嘛的帽子都是要黄[42]。”
那位说：“我没带着钱你还必是不算。”
他又说：“算什么算呢是属羊。”
呕的那位无可奈何才给了一个，
他倒说：“敢则[43]神仙也得上刮刚(钢)[44]，”
第二位遇见个精明老练的一长者，
他说道：“这是神仙得作的吕纯阳，
借光儿罢，这位老者帮一个。”
那位爷他摆手摇头说：“你别忙，
我从来上街不把钱来带，
你算是临死的哈气气枉张。”
他说是“尊驾为人不是这样，
何苦今朝把我诓。
就是腰间有点儿素[45]，
也不该饶不花钱还咒我要停床[46]。
俗言说：一文钱鳖(憋)倒英雄汗(汉)，
想开着些只当买纸上茅房。
知道了尊驾想必是看着脑袋行事，
说起来我们也算长的弦(强)。
你那瞧十个麻子九个俏，
怎么单单尊驾说我们的模样平常。
况且这一个麻子都值一吊，
怎的了就是花个金钱也不为手长。”
局[47]的位长者也微微笑，
没奈何模(摸)模索索的去探囊。
给了他一文瞪了他一眼，
他又说：“这位爷不受刮刚(钢)爱喝米汤[48]。”

七文钱接二连三要的狠（很）快，
尽见他是不薄之薄不僵之僵。
找完了钱喝茶吃烟还挨磨了个彀(够)，
他这才从新摇鼓另开场。
看他近年的生意更比从前的盛，
六七回板子上的铜钱就满满当当。
日一平西⑩他就要回府，
他还道："旷驾了在下明朝敬候光。"
算起来除去了花销除去了盘费，
至不及总剩两串余钱往家内扛。
他本是饱尝也(野)味的人一个，
偏又有说坠天花的口一张。
因此上才指着话白穿衣吃饭，
全不管日发千言不损自伤。
数日前缓步街头闲散闷，
见麻爷摆档在街旁。
于是才案（按）其形容记其言语，
归来时忙里偷闲写几行。

注 ①啴罗：揣其含意，是绰号的意思。
②当行：即"行当"，原指戏曲角色的种类，这里是引申义，泛指艺人。
③档：又称"档子"，作艺的意思。"撂地"叫做"撂档子"，"堂会"叫做"家档子"。
④茶园：旧社会喝茶、作艺的场所。"平地茶园"则指"撂地"作艺。
⑤野茶馆：近郊农村的茶馆。
⑥谋生计：作艺挣钱，维持生活。
⑦甬路：旧时代大街中间的石头路。
⑧席箔：旧时代作艺，冬天为了抵御西北风，在西北两面竖起的席子。不是席棚。
⑨泥性：北京土语里把类似宜兴茶壶的陶制茶壶称为泥性茶壶。
⑩钱板子：旧时代作艺装铜钱的专用工具。

⑪香匣合：装粳杆香的盒子。
⑫粳杆儿香：一种用来点烟用的香。
⑬生意：这里指的作艺。
⑭褡包：旧时冬天系腰用的长布袋子。
⑮机头：如同现代毛巾两端变换织法的部分，褡包的两端就叫做"机头"。
⑯太平瓷的荷包：即装旱烟的荷包。
⑰搭裢：这里应该儿化，搭裢儿。被在腰间装钱或醒木的小布口袋。
⑱铁铃符：相声艺人表演"暗春"（即"暗相声"）的专用道具。
⑲"丹凤朝阳"：相声艺人摇拨浪鼓的姿势，可能是右手摇鼓再辅以形体动作，但，也有可能是曲牌。有待进一步查证。
⑳艺压行：过去有句谚语："钱压奴婢，艺压当行。"当行，这里是同行的意思。也就是说，技艺比别人高明。
㉑麻爷：对相声麻子的尊称。
㉒"惊堂"：旧时代公堂问案用的那块小木头，叫做惊堂木。
㉓先打个"诗篇儿"：旧时"撂地"作艺，相声开场先念"诗篇儿"，又叫"书词儿"。如："远看忽忽悠悠，近看飘飘摇摇，不是葫芦不是瓢，水中一冲一冒，那人说是鱼肚，这人说是尿泡，二人打赌江边瞧，原来两个和尚洗澡。"
㉔皮科：抓哏逗笑。
㉕蹓蹓钢：说一说，练练嘴皮子。
㉖《会仙记》，原名《燕九儿会神仙》或《白云观会神仙》，未流传下来。
㉗《古董王》：一个中篇的单口相声段子。
㉘"米碓房"：可能是《古董王》里的内容。
㉙设万善：开办慈善机关。
㉚古板：性格不活泼的人。
㉛呼六喝么连架式：指喝酒划拳的形态。
㉜蛮话：旧时指南方话。
㉝打：本地人跟本地人说方言。
㉞"彼灯"：指"包袱"。
㉟光板：经过长期磨损、质量不好的铜钱。
㊱扒房：说了不算，不认账。
㊲在下：旧时自谦之称呼，含有卑微的色彩。
㊳棵：不行的意思。
㊴高高兴还要给几个糟钱把我帮：说完一段相声，要钱以后再要一回，叫做"找些儿"，江湖术语叫做"二道杵"。
㊵白胡子小哥哥：指乡下人。
㊶告帮：求人帮助。
㊷"喇嘛的帽子都是要黄"：这是北京的歇后双关语，含有多种意思。如工厂、商店倒闭也可以说"黄"。
㊸敢则：原来。
㊹刮刷（钢）：用冷嘲热讽之类不中听的话来要钱。

㊺紊：钱少。
㊻停床：死亡。
㊼局：故意说些好听的话，使人不给钱就觉得面子下不来。
㊽米汤：哄人的动听的话。
㊾日一平西：落日之前。

承前启后的相声名家
——“穷不怕”

在相声艺术的发展史上，“穷不怕”是一个地位显赫、影响深远的重要人物。当年的相声艺人曾尊称他为“穷先生”，而后的相声艺人又把他奉为相声艺术的“开山祖”。一些相声研究者据此推断，相声艺术是清末的产物，距现在只有一百来年的历史。在我们看来，“穷不怕”不是相声的创始人，相声艺术也绝非清末才有。这样说，并没有贬低这位清代相声大师的意思，纵观相声艺术发展的历史，“穷不怕”仍居有举足轻重的地位。他可称得起是一位承前启后的相声名家，对相声艺术的改造和发展起过巨大的作用。

一

关于“穷不怕”艺术生涯的最早记载，就目前所见，当推刊于同治末年的《都门汇纂》。其中附刊李静山增补的《都门杂咏·技艺门》有咏《穷不怕》一诗，题注：“其技以白沙撒字以博人赏。”诗为：

白沙撒字作生涯，欲索钱财谑语赊，
弟子更呼贫有本，师徒名色亦堪夸。

稍后，光绪初年的《朝市丛载》也著录此诗，题注改作尾注，“白沙”作“白土”。“白沙”俗名“白土子”，或称“白沙土子”，还有人称“白粉

子”，得过“穷不怕”传授的“沙子颜”，就又称作“粉子颜”。上述这首诗告诉我们，“穷不怕”在同治年间“撂地”① 卖艺，用白沙在地上撒字，并说笑话，很受观众的欢迎。那时他已有一个名叫“贫有本”的徒弟，师徒一块演出，都颇有名气，可惜诗里对他的身家姓名一字没露，对他的技艺也语焉不详。

“穷不怕”显然是个艺名。他的真名实姓，身世遭遇，从艺原因等，因失于记载，后人多有讹传，甚至连“穷不怕”这个名称，有人也持异议。为此，对他的生平历史有必要作一简要考察与辨正。

有人说，“穷不怕”原来自起艺名“穷无法”，后被别人叫白了，成了“穷不怕”。此说不知所据。一般记载都直称“穷不怕”，似无“穷无法”讹转“穷不怕”的记载。张次溪《人民首都的天桥》一书里说，当同光会试之年，四方举子来京，偶遇“穷不怕”，问他何以取这个名字，他便用白土撒地，条分缕析地写出：

满腹文章穷不怕；五车书史落地贫。

他家的门上有一付对联，上联是“无时不怕穷经皓首”；下联是“力精食志朱紫著身”；横批是“舌治心耕”。这门对，就包含着他的姓氏和艺名。李香谷有一首《赠朱绍文》诗说：

数十年来艺谋生，寥寥往事赠朱兄，
写得当年郑元和，是大英雄不怕穷②。

诗与上述对联精神一致，都说明了他起艺名“穷不怕”是为了

① 撂地：艺人的行话，意即街头广场露天作艺。
② 原为抄件，常惠先生收藏。

表现不屈的骨气。"穷无法"的"无法"两字，与"穷不怕"的精神实质是不相吻合的。张寿臣等在《相声的演变与发展》[1]里说得好：

别看生活这么惨，他还是很乐观的，并且对这贫困的生活有一种反抗的情绪，故此名叫"穷不怕"。

"穷不怕"的真名实姓历来说法不一。傅惜华早年在一篇谈"穷不怕"的文章里说[2]：

胜清咸同间，有最著名说相声者，艺名"穷不怕"，朱姓，佚其名，京人也，向居地安门外毡子房。又擅以二手指捏白沙(俗名白土子)撒于地上，成双钩丈尺之一笔福、一笔寿、一笔虎等字。……蒙古罗王（或为醇王）极赏其艺，尝传至府中奏艺以供福晋之消遣，并月给赏赐以终其身。死时年逾七旬。彼又通京剧，曾为人说戏，或传武剧"八大拿"即其所编。

"穷不怕"姓朱恐怕是没有多大问题的，他不仅在门对里带出朱姓，而且在宅内自题"聚粿堂朱"(粿或作粮)。他叫什么名字？《天桥一览》里说："朱绍文，汉军旗人，艺名'穷不怕'"。《江湖丛谈》里说："朱派系'穷不怕'，其名为朱少文"。《人民首都的天桥》里说："'穷不怕'，原名朱少文"。后人多有用朱少文者。我们认为，李香谷的赠诗作朱绍文，当以朱绍文为是。张笑侠《相声总论》[3]里说："朱文文（即'穷不怕'）"。不知是否印刷有误，如"文文"系"少文"之误，那么杨荫深在《中国俗文学概论》里原文照录，显然是以讹

① 《曲艺》1959年第5期。

② 《北京画报》二卷二期

③ 见张笑侠编《相声一集》一九三八年版

传讹，否则，朱文文即“穷不怕”的说法是没有根据的。最近我们见到一份王老农口述的笔录材料说：

> “穷不怕”于清同光年间往来燕京各热闹街市，以白沙撒字以博人赏识，或模仿人物信口歌唱亦极相似。身着时装短袄，腰系油巾，履袜应时，身修面瘦，目光灵敏，头上盘大发辫。所唱无本头，或讥或嬉，皆中时窍。闻故老云，斯人赵姓，祥喜其名，系三座桥罗王府包衣人，隶四喜班，工小花面。①

这里说的“穷不怕”的身世、技艺、住址、生活年代等都与傅文的“穷不怕”基本相同，只是姓名大异。原笔录的“赵姓”旁有一“朱”字，不知是笔录者还是口述者对赵姓曾有过怀疑。看来此处的祥喜和绍文可能是一个人，或者朱学京剧时名祥喜，或者故老传闻的姓名不确。

朱绍文的身世，以张次溪《人民首都的天桥》里的记载最为详细：

> “穷不怕”，原名朱少文，汉军旗人，世居地安门外毡子房。幼习二黄小花脸，曾搭嵩祝成，因不能唱红，遂弃本业，改习架子前脸。后来独出心裁，改为太平歌词，与说相声孙丑子为师兄弟。擅长用手指捏白沙子，撒地成字。……他对于京剧又有研究，时常教人唱戏，相传武剧中的全本“八大拿”是他编著的。他在天桥唱了多年，后来遇见了蒙古罗王，把他请到罗王府中，供给优厚，不让他到外边唱。庚子后他年已七十多岁，不久死去。

---

① 原为笔录材料，常惠先生收藏。

这段文字，疑即傅文的敷衍和补充。在此基础上，我们再作几点补充和辨正。

关于朱绍文的生卒年代，向无所考，傅文说他“年逾七十”，张文说他“庚子后，他已年七十多岁，不久死去”。光绪庚子是公元一九〇〇年，那他应卒于一九〇〇年以后了。一九三七年《实报》上的一篇文章说：

在三十五年前，以相声著名者，首推“穷不怕”。

可见至晚在一九〇二年他还在世。一九七九年我们访问中国民间文学研究会顾问、八十五高龄的常惠先生。常先生早年和朱绍文家是街坊，对朱家颇有了解。据常先生回忆，他十岁时朱绍文去世的。由此可以推算朱绍文应卒于一九〇四年。张文和傅文都说朱绍文在世七十多年，那么他的生年则可上溯至道光初年。到底那一年，也可给以大体的断限。据一九五〇年访问朱绍文的孙女得来的材料说：朱绍文夫妇的属相是“白马犯青牛”。虽不知朱绍文属牛还是属马，但从干支纪年里可知，道光初年有“壬午”(一八二二年)、“己丑”(一八二九年)、“甲午”(一八三四年)。如生于壬午，那么他享年应是八十二岁；如生于甲午，则享年应是七十岁：这都与七十多岁的说法不合。似应以生于己丑为是，即道光九年、公元一八二九年。由一八二九年到一九〇四年，朱绍文享年七十五岁，与诸家说法正合。

朱绍文的身世，据他孙女说，祖籍是绍兴。《江湖丛谈》说他，“其长处为身居知识阶级，腹有诗书，心思敏捷”。这从他创作的相声段子以文字游戏见长，以及用《百家姓》、《千字文》等编写唱词等方面，也可以看得出来。他“家极贫，衣食不周，故人咸称之曰‘穷

不怕'"①早年住处不详，晚年被蒙古罗王(罗布藏多尔济)赏识，定居罗王府马圈，即地安门外毡子房。他为罗王府献艺，大儿子为罗王府赶大车。据常先生说，他一家人还给罗王府马圈看大门，收点常例钱。据朱绍文孙女说，他还在恭王府当差。清代不仅帝王有艺人作供奉，就是一般王府官宅里也有艺人当差，在公府人员里占一名额，按月支钱，随叫随到，类似过去的教坊乐人。朱绍文虽在王府当差，得便还得到街头去卖艺，最近的热闹去处是护国寺，前门、天桥等地也有他的足迹。

朱绍文从艺的时间尚难考定。张次溪说他"幼习二黄小花脸，曾搭嵩祝成"。照一般说法，京剧约形成于道光年间。道光二十五年刊杨静亭《都门杂咏》的《词场门》里有咏《黄腔》、《嵩祝班》等诗。其中《嵩祝班》说："时兴嵩祝戏新鲜，都下传闻数十年。"这里提到的嵩祝班已是在京都有数十年历史的名班。道光末年，二十岁左右的朱绍文，自幼学京戏并搭嵩祝班是可能的。

朱绍文说相声的时间，傅文说是"胜清咸同间"，此说不无道理。《都门汇纂》里的咏《穷不怕》诗已证明，他在同治十一年就是一个有名的相声演员，并且教授的徒弟也与他齐名，可见他从艺的时间应当更早，早到咸丰年间是可信的。有人说，他是同治帝死后，停止娱乐，才由唱京戏改说相声。此说有误。且不论相声是否因"国丧"禁乐，迫使京戏演员改行而形成，即就"同治帝死后"这一点来说，恐怕也是对"同治年间连年国丧"的误解。咸丰死称同治年间的"国丧"，同治死应称光绪年间的"国丧"。朱绍文说相声在同治年间就有记载，决不会同治死后才改说相声。据梅蓌《记旧都同光间之老八大怪》里记载"穷不怕"为"八大怪"之首，并说：

① 梅蓌：《旧都同光间之老八大怪》，载《半月戏剧》三卷一期

当年同治帝闻八大怪名，常微服出宫，分头访问，八大怪之名，遂由此而益彰。

同治是个有名的风流皇帝，经常微服出宫，渔猎声色。他访“八大怪”或系传闻，但说明朱绍文在同治年间的声名已尽人皆知。历经咸丰、同治、光绪三代，朱绍文说相声的艺术生涯大约有四十多年。

二

相声艺术是否朱绍文所创，他为什么改行说相声？这是相声艺术发展史上的重大问题，涉及到相声艺术的产生年代和成因，学术界至今说法不一。关于相声艺术的产生，我们在《相声溯源》一书里已作了专门的论述，现仅就与朱绍文有关的几个问题，再谈谈我们的看法，以说明他在相声发展史上的承前启后的地位。

问题需要从朱绍文从艺经过谈起。照通常的说法，朱绍文原是京戏丑角，因同治年间“国丧”，“八音遏密”，被迫改行在广场街头说笑话、唱太平歌词，逐渐创造了相声这种艺术形式。这种传说，初看似有一定道理。在封建社会里，帝王死去称为“国丧”，一般都有“国服”期，在此期间“四海遏密”，戏曲艺人迫于生活，不得不离开舞台而改行“撂地”说唱的情况多有记载。高承《事物纪原》卷九《吟叫》条记有：

嘉祐末，仁宗上仙，四海遏密，故市井初有叫果子之戏。其本盖自至和嘉祐间叫紫苏丸。洎乐工杜人经十叫子始也。京师凡卖一物，必有声韵，其吟哦俱不同，故市人采其声调，间于词章，以为戏乐也。

这里说的是宋仁宗死去时的"国服"期间，开封艺人改学"叫果子"戏的情形。梁绍壬《两般秋雨盦随笔》的《京师梨园》条里记有：

> 京师梨园四大名班……余壬午初至京，当遏密八音之际，未得耳聆目赏。

这说的是嘉庆死去时，道光初年"国服"的情形。《梨园旧话》里有：

> 当乙亥丙子之交，国有大丧，八音遏密。内务府以伶人极众，衣食无赀，不能待至三年之久，而戏园不能开演，因特许各伶于城外饭庄卖戏，名为："说白清唱"。各班主无力养赡众人，故班伙皆自食其力，……①

这说的是同治死去时，光绪初年"国服"期间，戏曲艺人改为"说白清唱"的情形。但是，仔细研究起来，"国丧"仅是一种偶然因素，不可能决定某个艺术品种的诞生。艺术品种的形成应由它内部的因素来决定。即以宋代的叫果子来说，它不仅有市井叫卖之声的现实基础，而且还有前代早就存在的艺术形式"叫紫苏丸"。乐工们继承并发展了这种技艺，称为"十叫子"。它并不是由宋仁宗死后"遏密八音"所决定的。相声的产生大略也是如此。

其实，朱绍文改行说相声与"国丧"没有任何关系。上文所引张次溪《人民的首都天桥》里的那段话说得非常明白，他是因京剧不能唱红，而改从其他技艺的，并不关涉"国服"问题。他为什么不能唱红呢？王老农口述材料里有一段话可作参考：

---

① 转引自周贻白《中国戏剧史长编》

一日演法门寺，程长庚之赵廉，祥喜（绍文）之贾官（桂），念状添出许多词句，台下无不喝彩，祥喜（绍文）甚为得意。剧罢，质之长庚，曰"好固好，状纸容不得若许字，念词不作翻揭之势，何以谓之能。"自此班中以白眼相加，遁自出而卖艺于长安市上云。

由此看来，他不能唱红的原因并不是由于没有艺术才能，而是才华横溢，敢于革新，在演贾桂念状时增添了许多受观众欢迎的词句，因此受到同行们的嫉妒，而横遭白眼，才愤而离开京剧舞台，改习"架子前脸"。这大概是道光末年的事。

"架子前脸"就是"什不闲前脸"。唱彩扮莲花落者，置一木架，上嵌有锣、鼓、钲等，一人居中，手脚齐动，同时打击各种乐器，用于歌毕击节，谓之打"什不闲"，因其乐器设在木架上，故行话又称"什不闲"为"架子"。唱"什不闲（莲花落）"或其他鼓曲，有时由一位滑稽角色在节目之间介绍演出内容和演员情况，正式演出时，他也参与插科打诨，这种滑稽报幕人就称为"前脸"。"什不闲"在清代乾嘉盛世很流行，乾隆二十三年刊《帝京岁时纪胜》的《上元》条就记有"打什不闲"；嘉庆十九年刊佚名《都门竹枝词》里也有"太平锣鼓滩黄调，更有三堂什不闲"句，咸同间逐渐衰落了，所以光绪二十三年刊富察敦崇《燕京岁时记》里说：

什不闲有旦有丑而无生，所唱歌词别有腔调，低回婉转，冶荡不堪，咸同以前颇重之，近亦如广陵散矣。

由此可见咸同前的道光年间，"什不闲"还是个热门，此时正是朱绍文改习"什不闲前脸"的最好机遇。这可能也与他原是唱小花脸的有关。齐如山《京剧之变迁》里说：

道光咸丰年间京戏班脚色分十门，……小花脸须十门脚色的身段都会，且需学各省语言，还要插科打诨，才算好脚①。

朱绍文曾受过小花脸的正规训练，说学逗唱无一不通，改为"什不闲前脸"自然是一件得心应手的事。他为什么又从"前脸"改说相声了呢？这可能与"什不闲"的衰落有关。作为一个有才能的演员，朱绍文在咸丰年间面临着"什不闲"的衰微，很自然地要另找出路，于是由"前脸"改为"相声"。过去许多相声艺人都能当"前脸"，也有不少人是由"前脸"改说相声的，从这里也可以看出相声和"前脸"的密切关系。

朱绍文不仅不是因"国丧"而改行说相声的，而且也不是相声的创始人。这从以下两方面可以得到证明。

首先，相声一词的出现远比朱绍文生活的年代要早。刊于嘉庆二十三年捧花生的《画舫余谈》里就有"相声"的记载。相声和"象声"是一脉相承的。徐珂《清稗类钞》的《京师有象声戏》条说："顺治时，京师有为象声之戏者。"也许有人会说，那是"隔壁戏"，属于"暗春"，而相声是"明春"。其实在许多人身上，"明春"和"暗春"并无严格区分。与朱绍文同时代的"百鸟张"，有时在布帐外面表演，有时钻到布帐里面表演，"明春"、"暗春"都使。后来的"人人乐"也是如此。口技吸收进语言模仿变为有故事情节的隔壁戏，隔壁戏与说笑话相结合就变为相声，隔壁戏明代就有，说笑话更可推到古代的俳优，所以相声的源头相当久远，不是清代才有的。

其次，从与朱绍文同时代的艺人来看。如果说朱绍文是相声艺术的开山祖，那么其他说相声的都应该出于其后。然而事实并非如此，据《都门汇纂》、《人民首都的天桥》等书的记载，"醋溺高"、

① 转引自周贻白《中国戏剧史长编》

“孙丑子”、“韩麻子”等都是与“穷不怕”同时有名的相声演员。朱绍文与“孙丑子”是师兄弟，而“醋溺高”与“韩麻子”又各有路数，他们自当另有师承关系。

朱绍文的师父是谁呢？云游客《江湖丛谈》里的一段文字可略备一说：

> 张三禄乃相声创始人之一，其后相声之派别分为三大派，一为朱派，二为阿派，三为沈派。朱派系“穷不怕”，其名为朱少文，因其人品识高尚，同业人不肯呼其为少文，皆称为“穷先生”，彼于场内用白沙土子，写其名为“穷不怕”三字。……虽称为朱、沈、阿三大派，沈二的门户不旺，其支派传流的门徒亦是不少，并无有怎么出奇的角儿。阿剩二的支派亦是和沈派相同的。如今平津等地，说相声的艺人十有七八是朱派传流的。

张三禄原是唱八角鼓的，后改说相声，据说他作艺时间比朱绍文要早。前辈艺人玉（旗姓）小三说：

> 张三禄说单口笑话（即单口相声）最有名望，“活儿”非常出色，内容也净，也可以吸收妇女观众，当时十二文钱可买一斤面，他一天可以赚到二十五六吊钱。可见当时群众是多么拥护他。他常说的活儿有《贼鬼夺刀》、《九头案》等。

这是口头流传下来有关张三禄的第一份材料。可见张三禄当时必定是个有名的相声演员。八角鼓很早就有滑稽表演，类似相声。成书于嘉庆年间的小说《风月梦》里有一段描写八角鼓的演唱情形：

三个人上来将桌子摆在中间，有一个拿着一担大鼓弦子坐在中间；那一个拿着一面八角鼓站在左首；那一个抄着手站在右边。……那坐着的唱着京腔，夹着许多笑话。那右首的人说闲话打岔，被坐着的人在颈项里打了多少掌，引得众人呵呵大笑，这叫作斗缏儿（逗哏儿）。扬州不行，北京城里王公大臣宴客总少不了的，……

这里简直就是对口相声的演出形式。因此许多八角鼓、单弦艺人是以滑稽出名的，有些单弦艺人也兼演相声。张三禄尽管未必是相声的创始人，但他由唱八角鼓改说相声，并成为比朱绍文还要早一辈的名相声演员，还是有一定根据的。朱绍文可能得过他的传授，沈二名沈长福，作艺的情况不详。阿刺二，又作阿刺儿，疑即阿剑涛（阿彦涛），据说他是“清门”下海的①，经常献艺于北京西城一带，以说单口相声闻名。朱沈阿同出于张门，并形成三派，那么朱的同代相声艺人就更多了。

象朱绍文这样半路出家而又成就卓著的艺人的出现，说明当时的相声并非初创。一个很幼稚的艺术品种，很难把一个半路改行的艺人一下推上艺术高峰，并为后世所承认。事实证明，在朱绍文活跃于相声界的前后，相声艺术已经拥有一批著名的演员。在这一批标志着相声艺术成熟的演员里，朱绍文是其中杰出的代表。

三

无论是“同光间之老八大怪”，还是“庚子时代天桥的八大怪”，

---

① 清门下海：指八旗子弟由玩票转为卖艺。

朱绍文在其中的显赫地位是一致的——居八怪之首。关于朱绍文的“怪”，传闻很多，诸如“平日辄徒步而行，前牵一狗，后牵一妻”之类①，但也远不及“孙丑子”、“醋溺高”、“盆秃子”、“韩麻子”等在穿戴、言谈举止上之“怪”。看来，他之所以名满京师，冠八怪之首，卓然成一位承前启后的相声名家，并不在于他外表的“怪”，而在于他艺术的“奇”。他艺术上的“奇”首先表现在把“白沙撒字”引进了相声。

“白沙撒字”源于宋代的“沙书”，孟元老《东京梦华录》卷六《元宵》条里说到北宋开封御街上的百戏伎艺时有“沙书地谜”。灌圃耐得翁《都城纪胜》的《瓦舍众伎》条里说，南宋杭州的杂手艺中有“写沙书改字”。周密《武林旧事》卷六《诸色伎艺人》条记载南宋的“沙书”艺人有“余道、姚遇仙、李三郎（改画）”三人。宋代“沙书”的表演情况没见记载，看来重在“手艺”，而不重在“说唱”。到清代的“白沙撒字”，一般是招来观众的手段，那时演出相声并无固定场所，在市井街头，人多热闹处，择一宽阔去处，就地演出，类似宋代不入“勾栏”的“打野呵”。朱绍文常常带一小口袋白沙子，拿两块小竹板，夹一把大笤帚，在人多的地方，用白沙子画一个大圆圈儿（名叫“画锅”），然后单膝点地，一手以拇指和食指捏白沙撒字，一手拿两块长约四寸、宽约一寸半的小竹板击节，随撒随唱。那两块小竹板行话叫“玉子”。“满腹文章穷不怕，五车书史落地贫”就刻在这两块小竹板上。最近我们从常惠先生处看到一付“玉子”，上刻有：“日吃千家饭，夜宿古庙堂。不作犯法事，那怕见君王。”据说也是朱绍文用过的。他撒字是单个儿的也有，三五个字联成词句的也有，对子也有，诗词也有。单个儿的福、寿、虎等双勾大字，据说有一丈二尺大，往往大字之下再撒小字，什么“招财进

① 樵籍《记旧都同光间之老八大怪》

宝"、"日进斗金"、"赵钱孙李"、"宇宙洪荒"之类，有时甚至会写出些特别字画，把几个字组在一起，变幻无穷。云游客《江湖丛谈》里说：

> 敝人幼年曾见他写过对联一付：上联是"画上荷花和尚画"；下联是"书临汉字翰林书"。初瞧亦甚平常，及至他说出这付对联的意思，能顺着念，还能倒着从底下往上念，字音一样，颇有意思。

"粉子颜"经常撒的一付对联"书童磨墨墨抹书童一脉墨，梅香添煤煤爆梅香两眉煤。"据说也是朱的传授。字"写罢之后，所以一切科诨笑话掌故之属，完全由字义发生"，"或拆笔画，或释音义，或引古人，或引时事，结果必摔个硬包袱儿"① 例如：

> 二木念个林，戴宗问智深；
> 武松那里去？拳打快活林。
> 一大变为天，文殊问普贤；
> 寿星那里去？跨鹤上西天。

这里既拆笔画又引古人，第一首首句由木木拼为林字，林字起林字落，末句仍归以林字。第二首首句由一大拼为天字，天字起天字落，末句仍归以天字，傅惜华说："词虽不工而俱有意趣"② 其实这意趣大半是由这词的不工造成的。

有时还边撒字边唱，如撒"容"字时唱：

---

① 见张次溪、赵羡渔《天桥一览》

② 见《北京画报》二卷二期

小小笔管儿空又空，能工巧匠把它造成，先写一笔不算字，再写一捺念成“人”。人字添两点念个“火”，为人最怕火烧身。火字头上添宝盖念个“灾”字，灾祸临头罪不轻。灾字底下添个口念个“容”字，我劝诸位得容人处且容人。

这虽是文字游戏，却有劝人醒世的内容。他后来发展到《字象》之类的段子，就涉及时政了。《字象》是用“一字、一象、一升、一降”的方式，来写一个字，说它象什么东西，做过什么官，为什么丢官罢职。

（甲撒一个“一”字）

甲　“一”字象擀面棍儿。

乙　做什么官？

甲　巡按。擀面不是在案板上吗？这儿擀，那儿擀，哪儿厚擀哪，在案板上来回寻！

乙　因为什么丢官罢职？

甲　因为他心慈面软。心慈不能掌权，面软吃不了抻条面啦！

（乙撒一个“二”字）

甲　“二”字象什么？

乙　象一双筷子。

甲　您这筷子是白的

乙　呵，象牙的。

甲　人家筷子一边长，你这筷子怎么一长一短呢？

乙　我这……我夹红煤球来着！

甲　呵？使象牙筷子夹红煤球？

乙　要不它怎么烧下一块呢？

甲　做过什么官？

乙　做过净盘大将军。

甲　为什么丢官罢职？

乙　因为它好搂！(搂钱)

甲　怎么？

乙　不搂，菜怎么没啦！

（甲撒一个“而”字）

甲　象什么？

乙　象个粪叉子。

甲　象个粪叉子？粪叉子五个齿呀？

乙　锛掉了一个。

甲　作过什么官？

乙　作过典史！

甲　九品典史？

乙　嗯，不！它点粪屎。

甲　因为什么丢官罢职？

乙　因为它贪赃。

这里通过字的形象引出现实生活里物的形象，由物的用途生发出官职名称，从而把物的用途和丢官罢职的原因用谐音的方法结合起来，巧妙地讽刺了当时官吏的腐朽和贪婪。撒字和相声的幽默讽刺传统结合，撒字因讽刺而更加生动丰富，讽刺因撒字而更加具体形象。这种讽刺传统来自古代的俳优、唐代的参军以及宋金的滑稽戏。朱绍文继承了这一传统，并把它传给下一代。所以后来才出现了以类似方法，讽刺军阀的《揣骨相》等节目。

朱绍文的唱是非常出色的，以“太平歌词”最为拿手。“太平歌词”是“什不闲”、“莲花落”的唱腔，曲调动听。有人说“什不闲”的

唱统称“太平歌词”。相声里的唱有“正唱”和“学唱”两类，“太平歌词”是正唱。朱绍文经常唱的有《大实话》、《千字文》、《宝玉自叹》、《堆子兵做梦》等，多是警世规善的内容。例如《大实话》：

庄公打马出城西，人家骑马我骑驴，一回头看见一个推车汉，比上不足比下有余。天为宝盖地为池，为人好比混水鱼，妯娌们相和鱼邦水，夫妻们相和水邦鱼。阎王爷好比打鱼汉，不知来早与来迟，劝诸公吃点儿喝点儿罢，行点儿德作点儿好那是赚下的。

这是劝人安分守己、知足长乐的意思。另一首《不求人》的歌词内容就有些差别：

天上下雨地下滑，
自己个儿栽倒自己个儿爬，
要得亲朋拉一把，
还得酒换酒来茶换茶。

这是针对当时的炎凉世态而发的。《十八黑》、《千字文》等又是另一类型作品，以语言文字游戏见长。《十八黑》词的本意在说“黑”，但除首句“起令”外，通篇不着一“黑”字，全是通过形象描绘表现出来。《千字文》、《百家姓》是把童蒙书编成的太平歌词，亦属文字游戏之类。

朱绍文好象是对文字游戏特别擅长，在“说”的段子中这类作品也不少。象“三字同头大丈夫，三字同旁江海湖”，“三字同头常当当，三字同旁吃喝唱，皆因吃喝唱，才落得常当当”。这些字组织得精巧，别开生面，每一番都合辙押韵，内容又不失劝世之旨。

这对后来的《圣贤愁》、《吕林炎圭》、《朋出二穴》等都有直接的影响。

以说为主的段子，朱绍文流传下来的也不少，就我们所知有单口相声《老倭国斗法》、《乾隆爷打江南围》、《假斯文》（又名《看告示》）等，对口相声《保镖》、《黄鹤楼》，三人相声《四字联音》等。

《假斯文》据说是他的原词：

> ……自从贴了告示以后，南来北往，男女老幼，士农工商，都来围看。可是这些人中，有认识字的，也有不认识字的。那认识字的固然得心应手，从眼入口，从口入心，句句明白，字字清楚。那不认识字的，也要假充认识，他便买了一个烧饼，一边咬着吃，一边嘴里动，仿佛在那里呜呜嚅嚅的念着。可巧又有一个不认字的，问他道："这是什么？"他一时回答不出，忘了自己，便冲口说道："这是烧饼。"那人听了不解："你数的是什么？"他说："那是芝麻。"那人急道："我问的是那黑的红的是什么？"他说："你问那黑的红的呀，黑的是糊了的芝麻，红的是豆沙馅子的记号啊！

类似这种讽刺假斯文的笑话古代就有，这里把它更典型化了，活托出一个小市民气味很浓的人。后来张寿臣说的单口《看告示》就是由此发展来的。

蔡省吾《文武杂剧》里说："穷不怕以白沙撒地，作各种特别字画，还能学各种货声。"可惜我们不知他哪些段子里是学货声的，从后来许多有关货声的段子来看，《改行》一类的作品或许和他不无关系，因为他历经道、咸、同、光四代，饱受"国丧"的苦处，他的艺术生涯本身就具有"改行"的"悲喜剧"性。但这也只是一种推测。据王老农说，他"模仿人物……亦极相似"，如《大过新年》里

有夫妻及几个讨账的人物，传闻也是朱绍文的拿手节目。

综上所述，可以看出朱绍文是一个“说、学、逗、唱”的全才，他继承了相声艺术的传统，敢于把讽刺的锋芒直刺当时的达官贵人、社会恶习，真所谓“或讽或嘻，皆中时窍”。他把白沙撒字、太平歌词等与相声艺术紧密结合起来，为相声里的语言文字游戏和唱，开辟了新的途径。他不同于当时的其他艺人，一味以怪诞动作和村野语言博人一笑，而是以庄入谐、俗不伤雅，故而云游客在《江湖丛谈》里说他“谐而不厌，雅而不村，为妇孺所共赏。”

朱绍文的传人据傅惜华说：“有子二，皆未传其艺。其徒小范、小贵二人，亦未能承其衣钵。穷不怕之技艺殆成广陵散矣。”此说有误。朱的两个儿子固然皆未传其艺，而他的徒弟却并非未继其衣钵。就我们所知，朱有徒弟四人：贫有本、富有根、徐有禄、范有缘。贫有本是他早年的徒弟，已见《杂咏》，姓名不详，似无传人。富有根即傅说的小贵，旗姓桂，同行尊称为桂三爷。徐有禄一名徐有福，一名徐永福，同行尊称为徐三爷，有传人。现今说相声的大多为这一支所传。如李德扬、张寿臣、常宝堃等都是。范有缘，一名范有禄，即傅说的小范，乃有名单弦艺人范瑞亭之父，似无传人。朱之后的相声不仅没成广陵散，而且越加兴旺发达起来了。

漫话相声艺人张三禄

我们在《承前启后的相声名家——"穷不怕"》一文里，提到过相声艺人张三禄的名字。限于探讨问题的范围，只介绍了一些材料，未作详细论述。关于张三禄的情况，云游客在《江湖丛谈》里有所记述，如：

> 张三禄乃相声发始创艺人之一，其后相声之派分为三大派，一为朱派，二为阿派，三为沈派。①

这一论断还有待进一步查证，因为它关系到相声艺术的源流和发展，属于相声历史研究的重要课题。这个问题比较复杂，不仅涉及张三禄本身情况，而且涉及相声跟八角鼓、口技、评书等说唱艺术的关系。我们在这里试图从张三禄的生活时代及其从事的究竟是什么艺术以及在相声发展史上的地位三个方面，对这个问题进行初步的探索。

一

首先应当说明，有关张三禄的文献资料远不如"穷不怕"丰富，而且多系晚出，谬误不少，需随时加以辨证。用我们见到的

---

① 朱派即朱少文，阿派即阿彦涛，沈派即沈二爷。

最早提到张三禄的材料当推百本张钞本《随缘乐》子弟书，它在描述单弦艺人随缘乐的演唱技艺时说：

> 学相声好似还魂张三禄，
> 铜骡子于三胜赛象活的一般。

这一钞本没有著录作者和钞写的年代，从其内容推断，大约是光绪年间的作品。孙履安《京尘杂忆》里说：

> 光绪十余年间，京师有唱单弦快书随缘乐其人者，或谓其为一不第秀才，有东方曼倩之风。①

张次溪在《天桥一览》里也说："他这份单弦儿，在光绪中年之时，最为出色，不搭别的伙计，永远是光杆牡丹。"又说："晚年曾和双子合作。"光绪末年的社会小说《小额》里有随缘乐与双子同台演出的描述，而《随缘乐》子弟书从开场到散场对随缘乐献艺情况记述颇为详尽，却未提到"双子"其人或其他合作者。据说，随缘乐在光绪初年已享名。一个艺人独占一个茶馆演唱单弦，也是他创始的。据此推断，《随缘乐》子弟书所记事实当不晚于光绪初年。

文中提到"学相声好似还魂张三禄"，可见，张三禄是个名动一时的相声艺人，既为广大群众所崇拜，又是艺人学习的楷模，否则决不会拿随缘乐和张三禄作这样比拟的。"还魂"二字表明，此时张三禄已作古。据艺人回忆，也说张三禄光绪年间已然去世，足见他是比随缘乐更早的相声艺人。接下去那句词是："铜骡子于

① 据老艺人回忆，当时的单弦演员多会相声。荣剑尘和谢芮芝合说过相声《打灯谜》、《对春联》。

三胜到象活的一般。"这是把张三禄和于三胜看做同时代的人物。于三胜，即早期的京剧艺人余三胜，后来的著名京剧艺人余叔岩的祖父。王梦生《梨园佳话》里说："于三胜，鄂人，于老生中之不祧之祖也。"周贻白《中国戏剧史专编》里引王文后说："其以'余'为'于'，自为大误。"余三胜，道光末年入京奏艺，有"而今特重余三胜"之誉。咸丰年间与张二奎、程长庚三足鼎峙。同治初年逐渐息影舞台，观众遂有"三胜由来没准常"之憾。《随缘乐》子弟书里既然把张三禄和余三胜视为同代人，那么，估计张三禄的艺术生涯可能始于道光年间，一直延伸到咸丰、同治两代。

云游客《江湖丛谈》第三集里有一段记载：

> 在早年没有说相声的，有一种能以口技的玩艺挣钱，或隔房间，或用帐子遮避。学学飞禽走兽，各样的草虫叫唤，江湖上叫"暗春"。清末的时候，张三禄使"暗春"最有拿手，可称"暗春"泰斗，百鸟张、百鸟王亦兴旺些年，不过他们不按着"暗春"的规矩做生意，形如乞丐要钱，虽挣的不少，亦自低身价。

云游客的记述谬误颇多。比如，说什么"在早年没有说相声的"，就不正确；把张三禄奉为暗春"泰斗"，也是带广告味的过誉之词。尽管如此，也有值得注意之处，就是把张三禄跟口技艺人"百鸟张"，"百鸟王"联系在一起。"百鸟王"情况不详；"百鸟张"恰恰是同治、光绪以来屡见记载的人物。李静山增补《都门杂咏》里有"学来禽语韵低昂，都下传呼百鸟张"之语。据李自序，该书增补于同治三年端午后。徐珂《清稗类钞》里引述一条资料说：光绪十六年（1890年）五月，"百鸟张"在什刹海作艺，"效百鸟鸣，雌雄大小之声无不肖。"可见他是同治、光绪年间的口技艺人。张

三禄名列其前，可能比他早些，说明前面对张三禄艺术生涯的年代的推断大致不差。《天桥一览》还提到："百鸟张名叫张昆山，作艺于光绪年间，单人独技，露天拉场。"这里说的"露天拉场"可以看做"不按着'暗春'规矩作生意"的注脚，因为"暗春"的正统表演方式总是"或隔房间，或用帐子遮避"的。张三禄等人不墨守成规，弃濒临绝境的"暗春"而在当时已经存在的"明春"里寻求出路。

综上所述，可以得出这样的初步结论：张三禄的艺术生涯始于道光，结束至迟也不晚于光绪初年，咸丰、同治年间是他最活跃的年代。从目前掌握的材料来看，比一代相声名家"穷不怕"要早些。

二

作为名动一时的街头艺人，张三禄涉猎的技艺很多。《江湖丛谈》里还有一段记载：

> 康乾时代，歌曲畅兴，各贵族家中遇有喜庆之事，皆有请堂会，奏以各种富贵升平的歌曲，在斯时最盛行的为"八角鼓"了。相声这种艺术就是由"八角鼓"产生的。……"八角鼓迭经变迁，又产生相声之艺术。按"八角鼓"之八部分为乾、坎、艮、震、巽、离、坤、兑，由此八卦中分其歌曲之艺术为八样，即吹、打、拉、弹、说、学、逗、唱是也。"八角鼓"班的角儿向有生、旦、净、末、丑。其丑角每逢上场，皆以抓哏逗乐为主。在那时"八角鼓"之有名丑角为张三禄，其艺术之高超胜人一筹者，仗以当场抓哏，见景生情，随机应变，不用死套话儿，演来颇受社会人士欢迎。后因其

性怪癖，不易搭班，受人排挤，彼愤而“撂地”。当其上“明地”时，以说、学、逗、唱四大技能作艺，游逛人士皆预听其玩艺。张三禄不愿说“八角鼓”，自称其艺为相声。

本来，不同门类的说唱艺术之间的渊源关系是客观存在的，象张三禄这样博采众艺的街头艺人也不乏其人，但，这里对相声艺术来源于“八角鼓”的论断显然是不正确的。

据老艺人回忆，早年的“八角鼓”班，不论是“清门”（票友，即业余）的，还是“河道儿”（艺人）的，主要是靠“堂会”卖艺谋生，而上茶园的为数甚少。“清门”的“子弟票友”走“堂会”，有所谓“茶水不扰，车笼自备”，也就是说，乐器、道具、圆笼（象戏箱一类的家伙）、桌围、茶炉（包括烧水用的大铜壶和一切茶具）均需自备，甚至连挑茶炉和圆笼的人，也要由“承头人”（即票房主人）自负开支。“八角鼓”早在明代就有了，不过直到清代才得以蓬勃发展。内行人把“八角鼓”称为鼓、柳、彩，“鼓”，即伴奏所用的“大鼓”；“柳”，指“清门”的“莲花落”；“彩”，即古彩戏法。“河道儿”的江湖艺人也熟谙类似的技艺，如包括“什不闲”在内的“莲花落”，各种大鼓和戏法，后来还有《打面缸》、《探亲家》和《鸿鸾禧》之类的小闹戏。不论是说唱艺术还是“什不闲”带小戏，都没有《江湖丛谈》里的生、旦、净、末、丑之说。最多只有摹拟之旦和丑，生、净和末则根本不可能有。丑角除了扮演脚色以外，还穿插说些相声。因此，不论“清门”还是“河道儿”的“八角鼓”班，都拥有一批相声段子以及类似相声段子的“八角鼓”对唱的节目。如《改行》、《告示十条》、《五红图》（即《阴阳五行》）、《八猫图》、《十二辰骆驼》等。

弄清了“八角鼓”的简单轮廓，就不难了解张三禄的情形。张三禄是“河道儿”的街头艺人，在“八角鼓”班里充当“前脸儿”，是

个既能说又能唱的多面手。他擅长"八角鼓"，同时又会说相声。如果说，在"八角鼓"与相声艺术相互影响的渊源关系中间，他起过某些"穿针引线"的作用是可以肯定的，但是，如果把他当作由"八角鼓"到相声艺术之间的"桥梁"，并奉为"相声发始创艺人之一"，则无根据。因为"八角鼓"和相声艺术之间并不存在从前者到后者的转化关系。

我们在《承前启后的相声名家——"穷不怕"》里曾说："仔细研究起来，'国丧'仅是一种偶然因素，不可能决定某个艺术品种的诞生。艺术品种的形成应由它内部的因素来决定。"与"穷不怕"的"国丧"说相类似的就是张三禄的"性格"说。《江湖丛谈》里把相声艺术形成归结为"因其性怪僻，不易搭班，受人排挤，彼愤而撂地"。如果说，"国丧"还是社会发展中的偶然因素，那么，"性格"纯属个别人身上的偶然因素，对于一种艺术形式的形成来说，更是微不足道的。事实证明，一种艺术形式的出现、成熟乃至得名，必然要有一定的历史发展过程。

既然张三禄是兼通"八角鼓"、口技和相声的多面手，那么，为什么《随缘乐》子弟书里单说"学相声好似还魂张三禄"呢？

这可以从两方面来分析：

一方面，如前所说，张三禄是造诣很高的相声艺人。著名相声艺人张寿臣说过：张三禄骑个小驴，专作"调地"（即离大家作艺的地方较远），有本事。另据前辈艺人王小山说：

> 张三禄说单口笑话最有名望，"活儿"非常出色，内容也净，也可以吸收妇女观众。当时十二文钱可以买一斤面，他一天可以赚到二十五六吊钱，可见当时群众是多么拥护他。他常说的活儿有《贼鬼夺刀》、《九头案》〔注〕等。

注：《贼鬼夺刀》是中篇《九头案》里的一段。

这里的“单口笑话”指的“单春”，也就是单口相声。早年的传统相声有这样的“垫话”：

甲　您这说相声的都会说点什么呀？

乙　嗬，那可太多啦！大笑话有《吴三汉扛粮》、《满汉斗智》、《张双喜》、《硕二爷跑车》、《月明楼》；小笑话有《瞥儿淘气》、《秦廿罗》、《司马光》、《别扭上学》。

甲　嗬，会的不少。

乙　我说的连一半也不够哇。

甲　噢，还能说别的吗？

乙　说点儿“绷绷绷儿，绷绷绷儿”，憋死牛儿，绕口令儿，说个字意儿，打个灯虎儿，说个酒令儿，对个对儿……

张三禄说的正是单口相声，其中《九头案》是一直流传下来的传统段子。可见，他是一代相声名家是无疑问的。

另方面，作为一代单弦名家的随缘乐怎么会“学相声”呢？这段“子弟书”里曾说：

闹嚷嚷许多行路人谈讲，
说随缘相声绝妙巧调丝弦。

“相声”如何“绝妙”呢？下面有具体描写：

这子弟慢坐台心摩娑半晌，
方冷冷然如琴似瑟的定外弦。

说几句俗白不过是凑趣（幽默的开场白），
都是那俚言鄙语巷论街谈。
招得那满园之人齐声大笑，
都说司先生珠玑满腹名不虚传。
适才这武松杀嫂惊人典，
原出在春秋左传天启八年。
他又把在座诸人全都耍笑，
都说道骂得舒服似得了道的仙。
那先生满场上发脱恬不知耻，
恰像活猴丑态难言。

这里正是“学相声”的绝妙写照，即使不是完整的相声段子，也是“包袱”颇多的单弦。看来，随缘乐也跟张三禄一样，是兼通单弦和相声的多面手。

综上所述，可以得到这样的初步认识：相声艺术自有其历史渊源和形成原因，既不是由“八角鼓”衍化而来，也不是张三禄所创始的。但，这既不排斥二者之间的互相影响，也不否定兼通二者的张三禄这方面所起的作用。

三

在相声艺术发展史上，张三禄是应该重视的人物。这不仅因为他比“穷不怕”要早，是目前见于记载的相声艺人之一，还因为它对“相声”一词演变的研究提供了宝贵线索。

就我们所见，“相声”一词在乾隆年间已见诸文字记载了。翟灏《通俗编》卷三十一“俳优·相声”里引伊世珍《琅环记》：“绛树一声能歌两曲，二人细听各闻一曲，一字不乱。”后面加按语说：

今有相声伎，以一人作十余人捷辩，而音不少杂，亦其类也。

这里的“相声”指的能学各种飞禽走兽的啼叫声、各地各类人物的言语声以及各行各业的叫卖声。“相”就是“像”(象)的意思。“相声”有时也写作“像声”或“象声”，乃口技的另一种称呼。“相”、“像”混用的现象在清代屡见不鲜。以“像声”一词为例，宋代一般写做“像声”或“象声”。到了清代，不仅有“像生花草捏泥人”、“像生人物”等，而且还有“车帘斜插相生花”、“相生纸蝶”等。如果说，那时候的“相声”就是“像声”，那么，作为口技另一名称，最晚在康熙年间就已见诸记载了，只不过“相声”一词不如“像声”使用得那么普遍。

捧花生《画舫余谈》里记载嘉庆时南京夫子庙清明节百戏杂陈的盛况，也曾用“相声”一词，但语焉不详，难以考察其具体情况。以意度之，当是口技之流。

我们在《相声渊源》里曾经引过十九年前阿英在《曲艺》杂志披露的一条史料，即英敛之在1908年撰写的有关相声的文章，并推断文中所说相声即今包括说、学、逗、唱的现代意义的相声。现在看来，《随缘乐》子弟书要早得多。从这个意义上说，张三禄也颇有研讨的价值。他不仅擅于说、学、逗、唱，会表演相声，而且自称其艺为相声，其含意是相貌之“相”，声音之“声”，明确地把它跟口技区别开来，这是很值得注意的现象。

说“白沙撒字”源于“沙书”

源于宋代“沙书”的“白沙撒字”是旧时代“撂地”作艺的一种特殊伎艺。它随着“撂地”作艺的发展而兴起，随着“撂地”作艺被舞台演出取代而消失，是个值得研究的课题。

“白沙撒字”并非相声场子所独有。当年天桥“八大怪”之一的云里飞演唱滑稽二簧，也以“白沙撒字”招徕观众。但，“白沙撒字”与相声艺术关系最为密切，常常与相声的内容和表现方式结合一起，成为相声不可分割的组成部分。随着相声艺术进入剧场，登上午台，“白沙撒字”已不复存在，成为相声发展史上的一种引人注目的特殊现象。因此，弄清“白沙撒字”的来龙去脉，对考察相声的历史源流，有着重要意义。

“白沙撒字”是以地面为“纸”、白沙为“墨”的“伏地文章”。相声“撂地”作艺时，不少艺人都能手捏白沙，撒在地上，组成别具一格的文字和图画，并由此引出一些科诨和唱词。清代相声大师朱绍文（或作“朱少文”）在同治初年就以擅长“白沙撒字”享名，可见由来久矣。朱绍文，艺名“穷不怕”，在相声艺术发展史上居于继往开来的地位。“白沙撒字”虽然不是他独出心裁的创造，但，他的继往开来之功是不可埋没的。

“白沙撒字”跟宋代民间伎艺“沙书”有一定的渊源关系。宋孟元老《东京梦华录》卷六“元宵”条里说：

正月十五日元宵，大内前自岁前冬至后，开封府绞缚山

棚，立木正对宣德楼，游人已集御街，两廊下奇术异能，歌舞百戏，鳞鳞相切，乐声嘈杂十余里……更有猴呈百戏，鱼跳刀门，使唤蜂蝶，追呼蝼蚁。其余卖药、卖卦，沙书地谜，奇巧百端，日新耳目。

《东京梦华录》成书于宋高宗绍兴十七年（1149年），值靖康国变之后。孟元老避地江左(杭州)，追忆北宋都城汴梁（开封）的盛况而作。书前“自序”里说：“仆从先人，宦游南北，崇宁癸未(1103年)到京师卜居于州西金梁桥西夹道之南。”“一旦兵火，靖康丙午之明年，出京南来，避地江左。”书中所记述的多是崇宁到宣和年间作者的见闻。“元宵”条描述开封御街上灯节的装饰还有写着“宣和与民同乐”的“彩结金书大牌”，可见至迟宣和(1119—1125年）间就有“沙书”这种伎艺了。

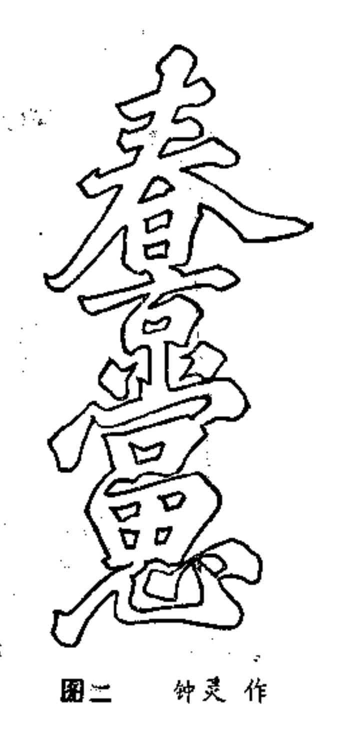
当时的“沙书”的具体情况未见记载，仅从“沙书地谜”的名目并结合后世一些有关伎艺推断，大致有两种可能：或是文字游戏，属于卖艺；或是炫耀书法，属于卖术，也可能是二者互相结合，与当时“瓦市众伎”里的“商谜”有些类似。还可用近代的“诗谜”作为参证。熊伯履《相国寺考》第九节“清代相国寺的景况”里说：

各广场内又有猜诗谜（一名“打诗箋”，俗名“五字度”），中一赔三，又有抽签筒、下象棋来赌输赢，均系赌博变相。

但，作为一种表演伎艺，“沙书地谜”跟“商谜”之类毕竟是有区别的。由于字是用沙子当场写在地上，就伎艺人可以跳出原来“商谜”的框子大显身手。最初，除了写些通常的谜语外，还特意写些特殊的字和画，这跟近代的“白沙撒字”一样，无非是为吸引观众。近代的“白沙撒字”，有的演员把“唯吾知足”四字撒成如图



图一　钟灵 作



图二　钟灵 作

图三　钟灵 作



图四　田原 作

一状，把“春景當思”四字撒成如图二状，把“黄金萬两”四字撒成如图三状，这既是引人猜思的“地谜”，又是引人入胜的书法艺术。因此，近代艺人的行话把“白沙撒字”叫做“戳朵儿”。

到了南宋，“沙书”已经发展为完整的表演伎艺，灌圃耐得翁《都城纪胜》的“瓦舍众伎”条记载：

> 杂手艺皆有巧名：踢瓶、弄碗、踢磬、弄花鼓槌、踢墨笔、弄毬子、拶筑球、弄斗、打硬、教虫蚁，及鱼弄熊、烧烟火、放爆竹、火戏儿、水戏儿、圣花、撮药、藏压药、法傀儡、壁上睡，小则剧术射穿、弩子打弹、攒壶瓶、手影戏、弄头钱、变线儿、写沙书、改字。

《都城纪胜》成书于宋理宗端平二年（1235年），这时南宋偏安一隅已有一百多年，书中记录了所谓“中兴”后，行都杭州的“太平景象”。这里提到的“沙书”是“瓦舍众伎”里的一种，并且明确标示属于“杂手艺”一类。“杂手艺”是什么呢？吴自牧《梦粱录》卷二十“百戏伎艺”条里说：

> 且杂手艺，即使艺也，如踢瓶、弄碗、踢磬、踢缸、踢钟、弄花钱、花鼓槌、踢笔墨、壁上睡、虚空挂香炉、弄花球儿、拶筑球、弄斗、打硬、教虫蚁、弄熊、藏人、烧火、藏剑、吃针、射弩端、亲背、攒壶瓶等，绵包儿、撮米酒、撮放生等艺。

从这里记述的情况看，大体相当今天的杂技。“沙书”既然属于“杂手艺”，表演的要津就在于手捏沙子撒出形形色色字迹的技

法，以其漂亮、奇异，使人赏心悦目为能事。象近代口技里变戏法兼有说口那样，“沙书”表演可能兼有说唱成分，而重点还在显示技艺。有人把书里记载的“沙书”和“改字”连在一起，称做“写沙书改字”。以意度之，“沙书改字”可能类似近代“白沙撒字”的添笔成字，由一个笔划简单的字逐渐增添笔划而变为另外一个或几个笔划复杂的字。如撒个“容”字，边撒边唱：

小小的笔管空又空，
能工巧匠把它造成。
先写一撇不算字，
后写一捺念成“人”。
“人”字添两点念个“火”，
为人最怕火烧身。
“火”字头上添宝盖念个“灾”字，
灾祸临头罪不轻。
“灾”字底下添个口念个“容”字，
我劝诸位得容人处且把人容。

这样，就由“人”字逐渐添笔改为“火”、“灾”、“容”字。此外，还有“拆十字”，情形类似。

宋代“沙书”伎艺十分盛行。周密《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”条记载著名的“沙书”演员有：余道、姚遇仙、李三郎等。值得注意的是，在李三郎的名下还加了小注：“改画”。“改画”，并不是说“沙书”演员李三郎改行绘画，而是象“沙书改字”那样，说明他擅长的是“沙书改画”。它或许相当于后世的组字画之类，即把方块字稍加变形，组成一个图案，只不过不是画在纸上，而是撒在地上罢了。近代的“白沙撒字”也有类似“沙书改画”的表演，

如用"酒色财气"四字组成一条船(见图四)。有人还能撒出梅花鹿、牡丹等字画。

从宋代的"沙书"到近代的"白沙撒字"，经历了七百多年的衍发，其间不一定全用沙子，也可能用灰或者粉子，象民间流行的二月二日撒灰囤似的。我国向有以沙或灰书地的习俗。民间岁时节令，常常罗灰于地，或作囤形，或作戟矢元宝形，谓之"画灰囤"，其用意在于预卜丰兆，祈年禳灾。明清以来屡见记载，至今某些地区还有这个传统。清末以"白沙撒字"著名的相声艺人"沙子颜"，又名"粉子颜"，有可能是沙、粉都使，当然，有条件还是以白沙为上。

朱绍文是见于记载最早的"白沙撒字"艺人。《都门汇纂》附刊《杂咏》里有一首咏他的诗：

白沙撒字作生涯，
欲索钱财谑语发。
弟子更呼贫有本，
师徒名色亦堪夸。

《杂咏》为《都门杂咏》的增补本。据增补者李静山的"自序"说，增补于同治三年，可见，最晚在同治以前，"白沙撒字"便在北京盛行了。朱绍文和他的徒弟贫有本，还有得过他传授的沙子颜等，继承了"沙书"这种"杂手艺"的伎艺，手捏白沙，流利率真地撒出各种字来，作为招徕观众的手段。在此基础上又把它发展到一个新阶段，使"白沙撒字"跟相声艺术的"说学逗唱"紧密结合起来，成为相声"撂地"作艺时的一种普遍使用的技艺。

近代的"白沙撒字"究竟是什么样子呢？蔡省吾《文武杂剧》里说：

"穷不怕"以白沙撒地上，作各种特别字画，随口学唱词曲、货声。

这里比《杂咏》里说得具体些，但还嫌语焉不详 云游客《江湖丛谈》和张次溪《天桥一览》里说得更详细一些。《江湖丛谈》里说：

当其使活时，蹲于场内，地上放个小布口袋，内装白沙土子。他是左手打玉子，右手用沙土子往地上画字，随画随唱。

"使活"是艺人的行话，就是表演节目。"玉子"是两块约一寸半宽、四寸长的小竹板，握在手里击节伴唱。相声里的唱一般都是徒歌，只有"太平歌词"之类的本功唱才用"玉子"伴奏。"白沙撒字"里的"随画随唱"，唱的就是"太平歌词"。相传朱绍文用的玉子上刻有"满腹文章穷不怕，五车书史落地贫"字样的对联。我们曾在常维钧（惠）先生那里看到他六十年前得到的一付"玉子"，刻有"日吃千家饭，夜宿古庙堂，不作犯法事，哪怕见君王"的诗句。据说这付"玉子"也是朱绍文的。从竹板的色泽来看，的确是件年深日久的东西，但还不能确证就是朱氏之物。

撒字所用的白沙子是用京郊特产的质地柔软、色泽洁白的汉白玉粉碎而成。艺人对沙子的颗粒要求比较严格。不能太细，太细了容易沾在手上撒不出去，但也不能太粗，太粗则撒出来的笔道不易均匀，也带不出笔锋来。只有粉末状的小颗粒，才能挥撒自如，写出字来光鲜好看。这种白沙又常常被称为"白沙土子"或"白土子"。《天桥一览》里说：

（朱绍文）不拘走到何处，向来以写字园年（粘）儿，以地皮为纸，以白沙子为墨，越是二三尺的大字，帖气越足（双钩）……随身携带笤帚抽揹一把，白沙子口袋一具，……单腿跪地，垫以笤帚，以手拍腿而歌。

这里没提“玉子”，而作“以手拍腿而歌”，老艺人亦有此一说。后来，作者在《人民首都的天桥》里则改为“一手持两竹板，随敲随唱。”

两块小竹板、一口袋白沙子、一把笤帚，艺人就靠这么简单的用具在平地上演出许多精彩节目。他们每天出得门来，到街市宽阔、人烟稠密的热闹去处，择地画场，状圆如锅，叫做“画锅”。又因其状圆似饼，又称为“平地抠饼”。白圈里面权作舞台，圈外就是临时的观众席。演员在场子里，单膝点地，膝下垫着笤帚，一手拿“玉子”，一手用拇指和食指从小口袋里往外捏沙子撒字，一套节目表演完毕，就拿笤帚扫掉，再撒新字，换新节目。

“白沙撒字”的具体表演过程是，先写一双钩大字，后写小字，穿插说唱。傅惜华在《北京画报》介绍朱绍文作艺说：“先撒成福、寿诸大字，后于此下撒四行小字。彼则一手撒字，一手持二小竹板，互击作声，随撒随歌。”张次溪在《人民首都的天桥》里说：他（朱绍文）写罢之后，所有一切科诨笑话掌故之属，完全由字义上发生。今天写的是赵钱孙李，明天又改为宇宙洪荒，或拆笔划，或释音义，或引古人，或引时事，结果必摔个硬“包袱”，令人拍案叫绝。他撒字一场一个样，一天一个样，单字也有，三五个字联成语句的也有，对子也有，诗词也有，令人无从捉摸。

当然，靠“画锅”吃饭也不容易。在这种场子里，观众是“刮风减半，下雨全无”，艺人过着“人歇工，牙挂队，肠子肚子活受罪”的悲惨生活。朱绍文从同治初年就“白沙撒字作生涯”，并且

师徒名色亦堪夸”，而到光绪末年，已是“信口诙谐一老翁”，还仍然得“日日街头撒白沙”，“求得钱来为养家”。因其“家极贫，衣食不周，故人咸称之曰‘穷不怕’”。朱绍文把自己住的罗王府马圈戏称为“聚糠堂”，双关“朱”和“猪”，这当然是有点自我嘲讽的意味，但是在诙谐中饱含着无限的辛酸，可以看作是他对旧社会的讽刺和控诉。一代宗匠尚且如此，一般艺人情况可想而知。问题还不止于此，当时的市井街头，各种技艺场地众多，五行八作，各显其能，艺术上的竞争极为激烈，而且观众流动性大，如何利用“白沙撒字”抓住观众，如何把“白沙撒字”和相声艺术融为一体，对艺人来说，经历了由招徕观众、自报家门到配合说唱、制造“包袱”的发展过程。

相声里的“白沙撒字”主要有两个作用：一是招引观众；一是生发说唱。早期主要用于招徕观众，行话叫做“圆年（黏）儿”。那么，它靠什么来吸引观众呢？一靠字体多变，二靠内容巧妙，三靠技法高超。本来，在大庭广众之下舞文弄墨，写字画画，本身就是很吸引人的。相声艺人不仅当众表演，而且还不用笔墨，只用手捏白沙子在地上撒，撒出字来又那么流利、好看、新颖、多变，就更能使人引以为奇，驻足欣赏，品评赞叹。所谓多变，就是演员撒的字不拘一格，有双钩大字，也有单笔划的小字，还有用几个字组成的“字谜”。

朱绍文是“白沙撒字”的杰出代表，他的双钩大字名满京师。张次溪说他“时时作丈二大福、寿、虎等双钩字”。傅惜华说他“擅以二手指捏白沙撒于地上，成双钩丈尺之一笔福、一笔寿、一笔虎等字”。一丈二尺，不论是指宽度或长度而言，都难免有些夸张。据说他晚年在恭王府当差，为恭王祝寿，写过丈二“寿”字，还编了段一百个“一”字，取名《百寿图》。

字体多变还表现在艺人经常利用一些共同的或者可以借用的

偏旁，把几个字组合到一起。如前面提到的“唯吾知足”、“春景當思”、“黄金萬两”，此外还有“招财进宝”、“日进斗金”等。有的艺人不仅能“白沙撒字”，而且还能“白沙撒画”，如撒牡丹、梅花鹿。甚至还可撒出组字画来。

多变的字体常常跟巧妙的构思结合在一起。“唯吾知足”、“黄金萬两”等，从词语看，都有一定的含义；从字形看，都带有共同的或可以互相借用的偏旁或部首，构思确实巧妙。除上述几组内容外，还有“仁义礼智信”、“江河湖海洞涧洲池”、“吕林炎圭朋出二穴（音‘别’）”、“八大吉祥”、“字象”等。当然，这不可能是朱绍文一人的发明创造，而是民间长期流传发展而创造出来的。由于植根于市民阶层的土壤之中，其内容大都是祝福生财、劝人醒世和文字游戏之类的。

朱绍文读过书，才思敏捷，不仅擅写双钩大字，技法精巧，而且还能编出巧妙的诗词或对联。得他真传的后辈也往往擅长此技。如沙子颜常用的对联是：“书童研墨墨抹书童一脉（音“末”）墨，梅香添煤煤爆梅香两眉煤。”读起来象绕口令，巧妙而饶有情趣。

单纯用“白沙撒字”来吸引观众固然也是行之有效的办法，但是不容易“打钱”，唯一的出路是与说唱紧密结合，纳入相声艺术喜剧风格的轨道。相声艺人本来就有唱“太平歌词”的传统，在撒字时，就随之唱了起来。或拆笔划，或释音义，或引古人，或引时事，艺术效果十分强烈。前面提到的撒“容”字，就是结合字形变化来讲解字义，贯穿着劝诫的内容，还是比较简单的。象《拆十字》、《百寿图》等一套一套的唱词就复杂多了。按一到十的顺序，撒出十个数字，可以有几套不同的唱词。有唱十个月的：

正月十五闹元宵，

二月初二太阳糕。
三月初三蟠桃会，
四月里妙峰山去把香烧。
五月初五是端阳节，
六月初六把谷穗瞧。
七月初七天河配，
八月十五月影儿高。
九月九登高吃烤肉，
十月一家家户户把包袱烧。

这是结合岁时节令唱民俗的。有的以吃食为演唱内容：

一点朱红大蜜桃，
二八佳人叉子火烧。
三家店卖过牛羊肉，
四大宾朋熟年糕。
五□□□□□□，
六国封相炸元宵。
七个小星作馅饼，
八月十五把月饼嚼。
九月登高吃烤肉，
十事足得油盐拌着。

这十个数字与所唱词句连在一起，既紧密自然，又风趣幽默。还有就字形本身演唱的：

“一”字儿写出来一架房梁，

"二"字儿写出来上短下横长。
"三"字儿写出来横着瞧"川"字模样，
"四"字儿写出来四角四方。
"五"字儿写出来半边儿俏，
"六"字儿写出来三点一横长。
"七"字儿写出来凤凰单展翅，
"八"字儿写出来一撇一捺分个阴阳。
"九"字儿写出来金钩独钓，
"十"字儿写出来一横一竖占中央。

从"一"到"十"还是就字论字，把字形作了一番形象化的描述，然后又从"十"到"一"，按相反的顺序添笔变字，并引出许多生动的故事来。从"十"到"一"的唱词是：

"十"字儿添笔念个"千"字，
赵匡胤千里送京娘。
"九"字儿添笔念个"丸"字，
丸散膏丹药王先尝。
"八"字儿添笔念个"公"字，
太公姜尚保文王。
"七"字儿添笔念个"皂"，
田三嫂分家打过皂王。
"六"字儿添笔念个"大"
力大无穷属霸王。
"五"字儿添笔念个"悟"，
孙悟空花果山上去为王。
"四"字儿添笔念个"泗"

泗州城捉妖济小堂。
“三”字儿添笔念个“王”字，
王祥卧鱼孝顺他的娘。
“二”字儿添笔念个“土”，
土木之工丁郎打过夯。
“一”字儿添笔念个“丁”字，
丁香割肉孝顺他的娘。

撒到最后一个“丁”字，艺人故意把那一竖撒得很短，并向观众说：“那位说啦，‘丁’字这一竖怎么这么短哪？这是按钉（图钉）！”招得大家哈哈一笑。

由上面例子可以看出，与撒字相结合的唱词主要唱的是地方风物、历史人物和传说故事。撒字起着穿针引线、借题发挥的作用。《拆十字》最后的那个“丁”字跟组织“包袱”结合在一起，生发出一些科诨笑话，显然是相声艺术所特有的手法在“白沙撒字”里的运用，是“白沙撒字”由“技”向“艺”的过渡和发展，再进一步，就成了相声组织“包袱”的一种手段，不再是令人欣赏的单纯技能了。

传统相声《字象》原名《一物一象一升一降》，最初就是先“撒”一个字，然后问象什么，作过什么官，为什么丢官罢职，即通过所谓“一物一象一升一降”的手法来抓哏取笑，深刻地反映了社会生活。在这个段子里，撒字和相声的幽默讽刺结合得既紧密而又巧妙。撒字因幽默讽刺而更加生动丰富，讽刺幽默因撒字而更加具体形象。如果“而”字没有讽刺贪官的内容，就不会有什么意义。同样地，如果不形象地写出“而”字，就很难理解它是粪叉子，也就引不出贪脏的内容。但，在二者相辅相成的关系中，撒字毕竟逐渐退居于次要地位，这就是为什么《字象》等段子不用撒字在

舞台上也能演出的原因。

上面我们考察了“沙书”和“白沙撒字”的历史关系，具体分析了从宋代沙书到近代“白沙撒字”的演变过程，着重介绍了朱绍文等相声名家的“白沙撒字”的技艺，以今例古，透过近代相声里这一特有的艺术现象看到相声艺术的久远历史，下面我们将从另一方面即“白沙撒字”作艺的条件来考察一下它和“沙书”的关系。

“白沙撒字”是相声“撂地”时的产物，也是早期相声所特有的艺术现象。表演时观众必须俯视，因而只有在街头“画锅”或者在市场上四面围满条凳的“平地茶园”才能使用。随着相声艺术进入剧场，登上舞台，这种技艺就因无用武之地而逐渐消失，可见，“撂地”作艺乃是“白沙撒字”存在的重要条件。这与“沙书”也是一脉相承的。宋代“沙书”也是一种“撂地”表演的伎艺。前面提到的汴梁正月十五日的“沙书”表演就是在御街上进行的。《东京梦华录》卷二“御街”条里说：

> 坊巷御街，自宣德楼一直南去，约阔二百余步，两边乃御廊，旧许市人买卖于其间。

宽二百步的御街，市人可以买卖其中，这正是“撂地”作艺的好场所。后来“政和间官司禁止”，但宣和间的节日还是可以在其中游乐博易的，所以元宵节才有游人云集，百戏争奇。

在宋代，不入勾栏而“撂地”作艺的叫做“打野呵”。周密《武林旧事》卷六“瓦子勾栏”条里说：

> 或有路岐，不入勾栏，只在要闹、宽阔之处做场者，谓之“打野呵”，此又艺之次者。

当时杭州街头广场明地作艺的相当多。灌圃耐得翁《都城纪胜》的“市井”条记载：

如执政府墙下空地，诸色路岐人在此作场，尤为骈阗。又，皇城司马道亦然。候潮门外殿司教场，夏月亦有绝技作场。其他空隙地段，多有作场之人。

《西湖老人繁胜录》里说：“野呵小说，处处分数。”李啸仓《宋元伎艺杂考》里转引《稿简赘笔》说：

是如今之艺人，于市肆做场，谓之“打野泊”，皆谓不著所。今谓“打野呵”。

这种“打野呵”式的“撂地”作艺，近代北京到处都是。如天桥、前门月城下、隆福寺、护国寺、白塔寺、土地庙等地皆有。

宋代的“打野呵”具体情形怎样呢？据周南《山房集·刘先生传》里记载：

市南有不逞者三人、女伴二人，莫知其为兄弟妻姒也。以谑丐钱。市人曰：是杂剧者；又曰：伶之类也。每会聚之冲，阗咽之市，官府厅事之旁，迎神之所，画为场，资旁观者笑之。自一钱以上皆取焉，然独不能鉴定。

“画为场”就是在地上画场子，相当于近代的“画锅”。如果条件好些，还可以象《事实类苑》所记述的，在市井宽阔之处“缚栏为戏”，这就类似近代条凳围成的“平地茶园”了。

“打野呵”的都是民间艺人，当时称为“路岐”。他们冲州撞

府，浪迹江湖，既不能入皇宫官府应值，也不能入勾栏作艺，只好在市井街头“打野呵”，或者沿门趋奉以艺丐钱，所以被视为“艺之次者”。到了元明两代仍然沿袭宋代，称街头作艺为“路岐”、“打野呵”。罗贯中《平妖传》第三十一回，描写胡媚儿装作“路岐”在广场上“打野火儿”可证。

近代的“画锅”和宋代的“画为场”一脉相承，都是街头艺人从“打野呵”到“路岐”的临时表演场地，这种场地正是滋生“白沙撒字”最肥沃的土壤。“路岐”和早期的相声艺人也是一脉相承的，他们共同培育和发展了“白沙撒字”这朵艺术之花。

“白沙撒字”源于宋代“沙书”，却属于两种不同门类的艺术形式，作用也不尽相同，说明相声艺术历史渊流的复杂情况。

“白沙撒字”虽已成为历史，但在《增和桥》、《杨林标》、《芙蓉花》、《考字儿》一类的相声段子里还留有痕迹。解放以后，曾为毛主席表演过。作为一种特殊的艺术现象，还有保存传留下去的必要。

相 声 释 名

研究相声艺术发展史，首先碰到的问题就是“相声”这个词儿怎么解释。这个词儿的来源和含义，不少人进行了有益的探索。现在列举几种说法如下：

张次溪《人民首都的天桥》：考相声即《汉书》韦昭所说的“象人”，今之假面也。又宋周密《武林旧事》亦载有“乔宅眷”、“乔像生”等名目。陈旸《乐书》中也有“‘象人’之戏，始于周之偃师，而百戏之作见于后汉”之语。是“象人”、“像生”之名早已见于记载矣，不过有把它叫作“相生”和“像声”的，亦只字面上的不同。

王凌寒《古代的相声——弄参军》：附带再谈一谈相声这个名称的来历。据说是由古代的“象生”两字转讹而成的。宋吴自牧《梦粱录》说：“旧有百事皆能者，如纽元子学像生。”其实“像生”不止是模仿一切声音，而且也包括一切仪态都仿效得活龙活现的。(《新民晚报》，1960 年 6 月 24 日)

《相声之名从何来》：为什么叫相声呢？在《日用百科全书》中说：“相声原为口技之专名，一人以舌学飞禽之啼，走兽之鸣，以及社会种种事物之声，故谓之相声。”在清乾隆时，有个诗人蒋士诠在他的《京师乐府十四首》中提到：口技、双簧等都题为“像声”。蒲松龄在《聊斋志异》中也有类似的描写。可见相声从口技发展而成的说法是可信的，最低限度口

技是其源流之一。(《沈阳日报》，1961年9月29日)

俞长江、张永和《相声》：相声，本叫像生。像，就是活龙活现；生，就是角色。像生，就是进行活龙活现表演的人。(《辽宁群众文艺》，1979年1月号)

艺人谚语："相声"是相貌之"相"，声音之"声"。

上述几种说法之间虽然有种种区别，可是也有些值得注意的共同之点：

第一，"相声"一词经历了"像生——像声——相声"的演变过程。这不仅仅是字形问题，而且涉及内容方面。因此，必须从内容和形式结合的角度看待这一演变过程。

第二，"像生"和"像声"都是以摹拟为内容的艺术形式，这种摹拟包括声音和形态两个方面。

第三，"像生"一词出现甚早，至少在宋代已经见于记载了。

让我们根据这些宝贵的线索进一步来考察吧。

一

董每戡《说"丑"·"相声"》里说："我疑今日之'相声'或系'象生'二字转讹而成，可能在吴自牧之前的唐代便有此称呼。"这一判断固然不无道理，然而，目前尚缺实据可证。从目前掌握的文献材料来看，"像生"一词见于记载还是在宋代。

宋孟元老《东京梦华录》、吴自牧《梦粱录》、《西湖老人繁胜录》、灌圃耐得翁《都城纪胜》、周密《武林旧事》等书里多次出现"像生"一词。大致有两种情况：

一种情况是跟"学"、"乔"连用，即"学像生"、"乔像生"，指的是说唱艺术。除《西湖老人繁胜录》作"象生"外，其他书里都是

“像生”。《东京梦华录》里记载：

自早呈拽百戏，如上竿、趯弄、跳索、相扑、鼓板、小唱、斗鸡、说诨话、杂扮、商谜、合笙、乔筋骨、乔相扑、浪子、杂剧、叫果子、学像生、倬刀、装鬼、砑鼓、牌棒、道术之类，色色有之。至暮呈拽不尽。

作为百戏之一的“学像生”，从文献记载来推断，显然是一种说唱艺术，“乔像生”也是如此，就无须举例说明了。

另一种情况是“像生”一词单用，有三种不同的含义：

其一，指艺人。《西湖老人繁胜录》里记载：

每库有行首二人，戴特髻，著乾红大袖，选像生有颜色者三四十人，戴冠子花朵，著艳色衫子；稍年高者，都著红背子，特髻。

这里的“像生有颜色者”，显然是指姿容俊美的女艺人。

其二，指事物。如“象生鱼灯”、“像生大安辇或玉辂”、“像生花果”、“罗帛脱蜡像生四时小枝花朵”、“彩帛造像生葱双株”、“蜜煎像生窠儿”、“糟藏像生品段”、“像生花朵”等。这里的“像生”含义也很明确，就是摹拟事物摹拟得象真的、象活的。比如，“彩帛造像生葱双株”，就是用丝绸扎成的大葱，竟然跟真的大葱没什么两样。

其三，指说唱艺术。《都城纪胜》里记载：

锦体社、八仙社、渔父习闲社、神鬼社、小女童像生叫声社、遏云社、奇巧饮食社、花果社、七宝考古社，皆中外

奇珍异货；马社，豪贵绯绿青乐社，此社风流最胜。

这里的“像生叫声”跟《梦粱录》里的“学像声，叫声”意思一样，都是指的说唱艺术，尽管它前面没有“学”或“乔”字。可见，“学像生”有时跟“像生”是同义语。

那么，指说唱艺术而言的“像生”一词究竟是什么意思呢？且看《梦粱录》里的一段记载：

> 更有罗帛脱蜡像生四时小枝花朵，沿街市吟叫扑卖。及买卖品物最多，不能尽述。及小儿戏耍家事儿，如戏剧糖果之类：行娇惜、宜娘子、秋千稠糖、葫芦、火斋郎果子、吹糖麻婆子孩儿等，糕粉孩儿鸟兽、像生花朵……

这里的“像生花朵”既指的是“戏剧糖果”，又有摹拟得象真的意思，于是这两层意思就联系在一起了。可见，指说唱艺术而言的“像生”本身又有摹拟得象真的意思。这一点从“学像生”的内容也可得以证实。

“学像生”是什么样的伎艺呢？《都城纪胜》里记载：

> 杂扮或名杂旺(班)，又名纽元子，又名技和，乃杂剧之散段。在京师时，村人罕得入城，遂撰此端，多是借装为山东、河北村人，以资笑端。今之打和鼓、捻梢子、散耍皆是也。

那么，“纽元子”又是什么呢？同书记载：

> 又有专以参随服事为生，旧有百事皆能者，如纽元子学

像生、动乐器、杂手艺、唱叫白词、相席打令、传言送语、弄水使拳之类，并是本色。

“纽元子”的“借装为山东、河北村人”，显然是摹拟声音和形态的伎艺。但在当时这类伎艺不只“学像生”一门，还有“学乡谈”“叫果子”、“叫声”、“装秀才”等等。“学乡谈”指的学地方方音；“叫果子”、“叫声”指的摹拟市声；“装秀才”似指摹拟人物。如果把这些内容统统去掉，那么“学像生”的摹拟对象还剩什么呢？恐怕只有飞禽走兽了。其实不然。记载表明，凡是罗列百戏名称的时候，经常有“学像生”；而当分门别类地具体说明各种艺术形式的时候，“学像生”却往往不见了。再从“纽元子”是个“百事皆能”的多面手来推断，“学像生”可能泛指多种摹拟伎艺，而其真谛在于摹拟得象真的。如同今天的“曲艺”包括多种说唱艺术形式一样，“学像生”跟“学乡谈”、“叫果子”、“叫声”、“装秀才”等在概念上有时是交错的。

“学像生”的摹拟兼及声音和形态两个方面。关于摹拟声音的精湛技术，《东京梦华录》里记载：

乐未作，集英殿山楼上教坊乐人效百禽鸣，内外肃然，止闻半空和鸣，若鸾凤翔集。

摹拟禽鸟之鸣，出神入化到如此境界，当然可以说是象真的了。《东京梦华录》里记载了摹拟形态的动人情景：

如是数十对讫，复有一装田舍儿者入场，念诵言语讫，有一装村妇者入场，与村夫相值，各持棒杖互相击触，如相殴态。其村夫以杖背村妇出场毕。

这正是"借装为山东、河北村人"的生动写照。这种摹拟就由声音而兼及形态了，同样要求象真的，目的是"以资笑"，这跟今天相声里的"学"几乎没什么两样了。可见，"相声"和"像生"尽管相隔着漫长的岁月，字形也不相同，然而，后者是前者的祖先则是无疑义的。

二

到了元代，不常见"像生"一词，倒是在元杂剧里出现过几次。元杂剧有《风雨像生货郎旦》、《十样配像生四国旦》、《像生番语括罟旦》。《风雨像生货郎旦》今存，它说的是李彦和一家悲欢离合的故事。李家的奶母张三姑在一家失散以后，认了说唱货郎儿的艺人张撇古为义父，学会了说唱货郎儿，就以卖艺为生。她后来用货郎儿唱李家的遭遇，使得李家老少团圆。这里的"像生"显然是形容张三姑的。《十样配像生四国旦》、《像生番语括罟旦》本子今虽不存，但从题目来推断，如胡忌《宋金杂剧考》里说的："在元北曲杂剧里若《风雨像生货郎旦》、《像生番语括罟旦》剧里的'像生'都是个别旦色的情形。"

在元代的文献材料里，尚未发现"学像生"、"乔像生"，但，这类伎艺不会荡然无存，而是改换名称的可能性大，这从后来的记载里也可得到证实。

明清以来，"像生"一词仍然见于记载，更多的是"像声"或"象声"。有几点特别值得注意：

第一，从字形说，"像生"演变为"像声"或"象声"。如清嘉庆年间佚名《燕台一百首》里记载：

漫说南人辨北音，瞽儿词调未分明。

张来布幔藏身处，板凳安排听象声。

从“像生”到“像声”或“象声”，不过是音同字不同，变化并不大。

第二，从内容说，变化却不小。从“像生”到“像声”或“象声”，就由兼指声音和形态的摹拟到专指声音的摹拟了。李斗《扬州画舫录》里说：

井天章善学百鸟声。游人每置之画舫间与鸟斗鸣。其技与画眉杨并称。次之陈三毛、浦天玉、谎陈四皆能之。

井天章就是宋代“组元子”一类的人物，摹拟技巧是相当高明的。“置之画舫间”，用意在于与听众隔绝开来，这种特殊的表演方式后来有很大的发展。清李声振《百戏竹枝词》里记载：

围设青绫好隐身，象声一一妙于真，
谁知众口空嘈杂，绝技曾无第二人。

下面有注：“俗名‘象声’。以青绫围，隐身其中，以口作多人嘈杂，或象百物声，无不逼真，亦一绝也。”

相声素有“万相归春”以及“明春”、“暗春”之说。“明春”是当着观众表演，就象今天的相声；“暗春”是“以青绫围，隐身其中”。当然，二者互有联系，不能截然分开，不少相声艺人“明春”、“暗春”都会。“暗春”虽然在摹拟声音这一点上与口技相同，但在内容上有明显的区别，它比口技内容丰富得多，既反映社会生活，又穿插许多笑料，所以不叫“暗口技”，而叫做“暗相声”。张次溪《人民首都的天桥》里说：

暗相声者，是用帏幔遮盖，一人入内能学多人声音。所学者如五子闹学，能学出五六人之语音。又如阖家欢乐，能学出男女老幼小孩之音。再如醉鬼归家，夫妻吵嘴，皆能形容，维妙维肖，更有推水车，轧狗，遇叫驴等艺。一人能学种种声音，最好者为鸡叫狗咬，小孩哭，听者皆捧腹大笑……五十年前，以人人乐、百鸟张最为擅长。

“暗相声”本来就是相声之一种，从这个意义说，“相声”和“像声”又是义同字不同了。“暗相声”朝戏剧方向发展，就是后来的“隔壁戏”了。

第三，“相声”一词，据我们所知，至少在清乾隆、嘉庆间就见于记载了。清乾隆翟灏《通俗篇》：

《琅环记》：绛树一声，能歌两曲。二人细听，各闻一曲，一字不乱。(按) 今有相声伎，以一人作十余人捷辨而音不少杂，亦其类也。

清嘉庆捧花生《画舫余谈》也记载有：

起泮宫前，至棘院为止，值晴明日，百戏俱陈。如解马、斗虫、透飞梯、打筋斗、吐火、吞刀、挂跟、旋腹、三棒鼓、十不闲、投狭、相声、鼻吹、口歌、陶真、撮弄，凡可以娱视听者，翘首伸颈，围如堵墙，评论优劣，啧啧有言。一遇敛钱之时，则互相退缩，脉不作声，亦或有于囊底瑟缩探一二文与之者，亦或有于扰攘中乘隙遁去，系其开场再演，重又蹑足而来，由午迄酉，往复如织。

《画舫余谈》里说的南京夫子庙，跟北京天桥、天津三不管一样，都是有名的说唱艺术的根据地。既然南京夫子庙都有了相声，作为相声发源地的京津等地，就不言而喻的了。前面说过，由“像生”演变为“像声”，其内容由兼有声音和形态的摹拟分化为单纯的声音摹拟，那么，由“像声”进一步演变为“相声”，其内容必然也有相应的变化，否则决不会多此一举。它朝着包括“说、学、逗、唱”四种因素的相声方向发展，逐渐成为现在的相声艺术。

现代意义的“相声”名称见于记载是相当晚的。1908年出版的英敛之《也是集续篇》里曾称相声演员为“滑稽传中特别人材”，并说：

> 其登场献技，并无长篇大论之正文，不过随意将社会中之情态摭拾一二，或形相，或音声，摹拟仿效，加以讥评，以供笑乐，此所谓相声也。该相声者，每一张口人则捧腹，甚有闻其趣语数年后向人述之，闻者尚笑不可仰，其感动力亦云大矣。

文中还转述了当时流行的一段叫做《大人来了》的相声。当然，不能以此作为“相声”名称问世年代的定论，但也说明具备今天的内容、特点和风格的相声艺术的历史不会太久。

第四，“像生”一词仍然见于记载。清潘荣陛《帝京岁时纪胜》里记载：

> 岁时杂戏：元宵杂戏，剪彩为灯。悬挂则走马盘香，莲花荷叶，龙凤鳌鱼，花篮盆景。手举则伞扇幡幢，关刀月斧，像生人物，击鼓摇铃。

"像生人物"指绘有各种各样的活龙活现的人物灯，而"像生"一词的含义仍然象宋代记载里那样，是象真的、象活的。

三

在考察了"相声"一词的来龙去脉以后，还应该顺便说说一些工具书里对它所作的解释。

"像生（儿）"、"像声"、"相声"分别收在一些工具书里。举例如下：

"像生（象生）"——见《汉语词典》、解放前出版的《辞海》、北京维尼纶厂、北师大《红楼梦注释》。

"像生儿(象生儿)"——见《汉语词典》、《红楼梦》人民文学出版社1972年版417页旁注。

"像生"——见日本诸桥辙次《大汉和辞典》。

"相声"——见《汉语词典》、日本诸桥辙次《大汉和辞典》、《日用百科全书》。

关于这些词的解释是这样的：

"像生（象生）"有三种意思：

第一种，象活的。如解放前出版的《辞海》：(一）谓其形状如生也。《熙朝乐事》："正月十五，灯市出售各色像生人物，则有老子、美人、钟馗捉鬼、月明度妓、刘海戏蟾之属；又以绫锦或通草及纸制成之花果，形似生成者，谓之像生花、像生果。"

第二种，指女艺人。如《汉语词典》：以说唱为艺之妇女。元曲有《风雨像生货郎旦》杂剧。

第三种，与"相声儿"同。为北京维尼纶厂、北师大《红楼梦注释》：即"相声儿"。这里指薛蟠的言语举动，好象表演旧日的相声一样滑稽可笑。

“像生儿(象生儿)”有两种解释：

第一种，《汉语词典》：谓假装之态度。如“你不用做这些象生儿了。”（见《红楼梦》）

第二种，《红楼梦》人民文学出版社1972年版417页旁注：今作“相声儿”，这里说薛蟠的滑稽行动好似表演象生儿。

“象声”，只有一种解释，如日本诸桥辙次《大汉和辞典》：(二)一人同时作各种声音之技，隔壁戏。

“相声”，也只有一种解释，即引用翟灏《通俗篇》解释为“口技之一种”。《汉语词典》：口技之一种。言一人之口，而能同时并作各种之声音，今为此技者，多偏重谐谑之对话，称对口相声。其专鬻口技者，迳名口技，不名相声矣。

对于工具书里这方面的解释，我们的初步看法是：

第一，作为完备的工具书，应该同时收有“像生（儿）”、“像声”、“相声”三个词，分别加以解释，恐怕不算过苛的要求。但，从上面提到的工具书来看，还没一本能达到的。

第二，“像生”解释为“谓其形状如生也”或者以说唱为业的艺人，都是正确的，有根据的。

第三，“像声”仅仅解释为口技，虽然是有道理的，却是不够全面的。除补充“暗春”的意思以外，还应上溯宋代“学像生”、“乔像生”，下及今日之“相声”，从相声发展史的角度加以诠释，才能确切地说明其含义。

第四，“像生儿”的解释涉及对《红楼梦》第35回宝钗斥责薛蟠所说的话。原话是这样的：

> 宝钗原是掩面而哭，听如此说，由不得也笑了，遂抬头向地下啐一口，说道：“你不用做这些象生儿了。”

《红楼梦》里有女先儿进贾府说书的情节，宝钗虽为深闺幼女，但对当时流行的“像生”一类的说唱艺术有所了解是可能的。这里薛蟠的所作所为，虽然不能武断就是今日之相声，但，起码是类似相声的滑稽表演。不然，怎么会使“掩面而哭”的宝钗“由不得也笑了”呢？论其效果之强烈，恐怕不在相声的“包袱”之下！

第四，仅仅根据翟灏的《通俗篇》就把“相声”解释为“口技之一种”，显然是不正确的。即使是“围设青绫，隐身其中”的“暗春”，这样说也是不确切的。相声艺术在孕育形成过程中无疑是从口技吸取了营养，尤其是相声的“学”，口技的因素更明显些，但，口技成份一旦进入相声就化入相声艺术的肌体之中，而不是独立的艺术形式了。相声和口技之间只存在着渊源关系，不存在从属关系。把相声说成口技之一种或者把口技说成相声之一种，都是不正确的。至于把“今为此技者”，仅仅归结为“多偏重诙谐之对话”，这种对“相声”的解释也失于浮泛，应该加以补正。

四

如果把上面的考察结果归纳一下，则可得出下面一些看法：

第一，从“像生——像声——相声”的演变可以看出，它们虽然不是三位一体，但在三者之间却存在着一脉相承的渊源关系。这是贯穿相声艺术发展史的重要线索之一。

第二，从“像生——像声——相声”的演变可以看出，作为摹拟的艺术，不论摹拟声音，还是摹拟形态，其精髓在于象真的、象活的。然而，仅仅如此是不够的，还必须跟“笑”结合起来。从宋代的“借装为山东、河北村人，以资笑”，到今天相声艺术的制造“包袱”，抓哏取笑，又是一脉相承的艺术传统。把握住这一点，不仅有助于相声艺术历史的研究，对促进相声艺术的健康发展都

是很重要的。

第三，从“像生——像声——相声”的演变可以看出，相声艺术这方面的渊源也是相当久远的。前面提到的董每戡关于唐代就有“像生”的推断，虽因暂缺确证为憾，却又激励着我们在新长征的进军中满怀信心地进行研究和探索。

相 声 和“乔”

声情之态的摹拟仿效是相声艺术的重要因素，艺谚里也有“以学为主，以逗当先”的说法。姑不论这种说法是否准确，却反映了“学”在相声艺术里是占有一定地位的。

所谓“学”，指的就是对各种声音和形态的摹拟。追溯相声的“学”的历史源流，常常着眼于古代的“口技”、“像生”、“叫声”和“隔壁戏”（即相声），这固然是对的。但，相声的“学”并不是单纯摹拟，而必须与制造“包袱”结合，纳入相声艺术喜剧风格的轨道，这就使人们自然而然地想起艺术史上的另一种现象，就是宋、金时期百戏伎艺里的“乔”。

宋、金时期，不论伎艺名称、曲牌名称，还是艺人姓名，常常出现“乔”字。“乔像生”、“乔相扑”、“乔筋骨”、“乔影戏”、“乔经纪人”、“乔道场”、“乔唱诨”、“乔打诨”等是伎艺名称；“乔合笙”、“乔捉蛇”等是曲牌名称；刘乔、周乔、顾小乔、沈小乔、菜市乔等是艺人名称。一些文献说到角色行当，还有“付净色发乔”的记载。

“乔”究竟是什么意思呢？它跟相声艺术又有什么联系呢？这就是我们所要探讨的问题。

考察“乔”的含义，首先就会发现，它与“学”、“装”有时关系密切。比如“乔像生”是从“学像生”而来，“乔宅眷”是从“装宅眷”而来。“乔”有摹拟仿效，做假装真的意思。孟元老《东京梦华录》里谈到开封神保观庙会百戏杂陈的盛况时说：

自早呈拽百戏，如上竿、趯弄、跳索、相扑、鼓板、小唱、斗鸡、说诨话、杂扮、商谜、合笙、乔筋骨、乔相扑、浪子、杂剧、叫果子、学像生、倬刀、装鬼、研鼓、牌棒、道术之类，色色有之。至暮呈拽不尽。

其中的“乔筋骨”、“乔相扑”等，以意度之，当是摹仿“筋骨”、“相扑”等伎艺的。即先有“筋骨”、“相扑”，然后才有“乔筋骨”、“乔相扑”。此外，象“乔影戏”、“乔合生”、“乔教象”、“乔宅眷”、“乔经纪人”等，情况也大抵如此。据高承《事物纪原》里说：“角抵，今相扑也”。并引《史记》注说：

战国时增讲武以为戏乐相夸，角其材力，以相抵斗，两两相当也。

可见，“相扑”，即角抵之戏，早在先秦就有了。宋代的“相扑”不仅见于内宴，而且也见于瓦肆伎艺。《西湖老人繁胜录》里记载的“相扑”名家就有王侥大、撞倒山等九人。所谓“乔相扑”就是摹仿“相扑”动作的假“相扑”，《西湖老人繁胜录》和《武林旧事》里记载的名家也有鼋鱼头、鹤儿头等九人。解放初，北京天桥、天津三不管、济南大观园等地还有类似“乔相扑”的摔跤表演。表演者貌似“角其材力以相抵斗”，实际上不过是耍几个花架子，说几句俏皮话吸引观众罢了。还有一种“假掼跤”，张次溪、赵羡渔《天桥一览》里有记载：

假掼跤场，在电车站偏北的高埠处。没有桌凳，更没有席棚，只有一只泥做的二人身。这二个人身下部接连着，仅有头和身。贴着脏了的花布衣服，很象泥娃娃，尺寸与真人

差不多。这二个人相向的距离二尺多远。下身没用，用一块蓝布遮蔽着，外面看不出。练的时候把假人背在后背，手和脚一样，也穿着一双靴子。身体向前下弯曲，两手着地，手尖向前。这时因为腰际围有白布，所以冷眼看来确象两个人立着。这个假人各分门式，摆着架式，按着掼跤的路子，互相撕打着、挣扎着，步法由慢而急，劈拍的步声也由清晰而紧凑。这虽是一个人所唱的独脚戏，却也很象两个人摔跤呢。

这类“假掼跤”是另一种别开生面的“乔相扑”，至今仍在杂技里存在着。

这种带“乔”字的伎艺的摹拟性质，还可举出“乔宅眷”、“乔经纪人”为例，略作说明。《武林旧事》记载：

十二、十三两日，国忌禁乐，则有“装宅眷”，笼灯前引，珠翠盛饰少年尾其后，诃殿而来，卒然遇之，不辨真伪。及为乔经纪人，如卖蜂糖饼、小八块风子，卖字本，虔婆卖旗儿之类，以资一笑者尤多也。

“装宅眷”就是以男扮女，装作大户宅眷的样子，装得维妙维肖，竟然到了“卒然遇之，不辨真伪”的境地，是何等酷似、逼真呵！而“乔宅眷”则是在酷似、逼真的基础上掺入滑稽取笑的成份，就有相声味道了。

至于“乔经纪人”，虽然是以“发乔”的方式摹拟各种做小买卖的“常卖人”。《云麓漫钞》里谈到“常卖人”时说，吴中方言“以微细物博易于乡市中自唱曰常卖”。“常卖”疑即“唱卖”之讹。后世的市镇集市还有“经纪人”一类的人物，为买卖双方作中介，一边掌秤约货，一边唱卖。而“乔经纪人”则是摹拟“唱卖”的艺术表演，

假装为“经纪人”，“以微细物博易”。其中特别指出“虔婆”之类，可见装男扮女都有。可能还摹拟货声，如“叫果子”之类，以博一笑。

刻意求真，还是为了吸引观众，最主要的目的还在“以资一笑”。所以“乔”又往往带有滑稽玩讽的意思。例如“乔教象”，源于大礼之年予教车象。《东京梦华录》记载：

遇大礼年，予于两月前教车象。自宣德门至南薰门外，往来一遭。车五乘，以代五辂。轻重每车上置旗二面，鼓一面，驾以四马。挟车卫士，皆紫衫帽子。车前数人击鞭。象七头。前列朱旗数十面，铜锣鼙鼓十数面。先击锣二下，鼓急应三下。执旗人紫衫，帽子。每一象则一人裹交脚幞头，紫衫人跨其颈，手执短柄铜镢，尖其刃，象有不驯，击之。象至宣德楼前，团转行步数遭成列，使之面北而拜，亦能唱喏。诸戚里、宗室、贵族之家，勾呼就私第观看，赠之银彩无虚日。御街游人嬉集，观者如织。卖扑土木粉捏小象儿，并纸画，看人携归，以为献遗。

教象，其实就是驯兽。粗壮高大、样子笨拙的象，在人的调教下，竟然学会成列、拜揖、唱喏，这本身就是很可笑的，所以那么受人欢迎。

“乔教象”却不是真的驯兽，而是摹拟教象的动作，带有喜剧色彩，如同现代的“舞狮子”之类的艺术形式。《夷坚志补》里记载：

烟云五色者，以焰硝硫黄所为，如戏场弄狮、象口中所吐之气……

这里的“象”不是真的，而是假的。当时选中这种动物进行“乔教

象”的滑稽表演，也不是偶然的。“象”在宋代还是罕见的兽类，人们多有拿它开玩笑的。《铁围山丛谈》里记载了这样一桩趣闻：

> 世罕识龙、象、狮。薛八丈黄门昂，钱塘人也，始位左辖。其小君因出游还，适过宣德端门。时郊禋祀近，有司日按象，自外旗鼓迎至阙下而驯习之。夫人偶过焉，适见而大骇。归告其夫曰："异哉，左丞，我侬今日过大内前，安有此大鼻驴耶。"传以为笑。

在当时的人们心目里，“象”是如此新奇、可爱，“乔教象”以摹拟驯象的方式，进行嬉戏滑稽的表演，当是不困难的。

“乔”有滑稽玩讽的意思，《夷坚志》里说得很清楚。“合生”条里说：

> 江浙间路岐女伶，有慧黠知文墨，能于席上指物题咏，应命辄成者，谓之“合生”。其滑稽含玩讽者，谓之“乔合生”，盖宋都遗风也。

“乔合生”什么样子？《洛阳搢绅旧闻记》里记载：

> 有谈歌妇人杨苧萝，善合生杂嘲，辩慧有才思，当时罕与比者。少师杨凝式以侄女呼之，盖念其聪俊也。时僧云辨，能俗讲，有文章，敏于应对。若祝祀之辞，随其名位之高下对之，立成千字，皆如宿构。少师尤重之。云辨于长寿寺五月讲，少师诣院，与云辨对坐，歌者在侧。忽有大蜘蛛于檐前垂丝而下，正对少师与僧前。云辨笑谓歌者曰："试嘲此蜘蛛，嘲得者，奉绢两匹。"歌者更不待思虑，应声嘲之，意全不离

蜘蛛，而嘲戒之辞，正讽云辨。……歌者嘲蜘蛛云："吃得肚

饕撑，寻思绕寺行，空中设罗网，只待杀众生。"盖云辨体肥

而壮大故也。

这里指蜘蛛的题咏可能是唱词。"董西厢"里有"乔合笙"一曲，属"仙吕调"，可为佐证。歌者对僧人的讽刺尖锐深刻，趣味盎然，可以看作"乔合生"的代表作。

如果说，"合生"前面加个"乔"字就突出了"滑稽"、"玩讽"的意思，那就可以推断凡带有"乔"字的伎艺和人名，恐怕都属于滑稽之类。"乔相扑"、"乔教象"前面已作说明，其取名方法类似后世的"滑稽二簧"之类。

姓名带有"乔"字的艺人，从他们所从事的伎艺来看，滑稽讽刺的特色是相当明显的。《东京梦华录》和《武林旧事》所载姓名带"乔"字的艺人有八名。除"斗门乔"是"乔相扑"艺人外，其余七人都是表演"杂剧"或"杂扮"的。宋"杂剧"是由唐"参军戏"发展而来的。《梦粱录》里说，杂剧的特色是"全以故事，务在滑稽"。"杂扮"，就是杂剧之散段，跟杂剧风格是一样的。这两种伎艺显然是以滑稽为特色的。由此可见，刘乔、周乔、顾小乔、沈小乔等意思就是刘滑稽、周滑稽、顾小滑稽、沈小滑稽。这种以某种艺术形式的风格或特征来取名的现象，当时是不稀罕的。"杂扮"艺人里还有胡小俏、郑小俏、自来俏一类的姓名，显然是以"俏皮"取义的。至于眼里乔、重明乔、菜市乔等，或是眼睛特别会作滑稽表演，或是在菜市一带以滑稽闻名，都脱离不开"滑稽"。

"乔"指滑稽表演，还可以从宋杂剧和金院本里的"发乔"得到印证。《都城纪胜》里说：

杂剧中，末泥为长，每四人或五人为一场，先做寻常熟

事一段，名曰艳段；次做正杂剧，通名为两段。末泥色主张，引戏色分付，付净色发乔，付末色打诨，又或添一人装孤。

付净在宋杂剧里主要任务是“发乔”；付末的主要任务是“打诨”。一般认为，付净和付末是由唐“参军戏”里的“参军”和“苍鹘”两个角色发展而来的。《近峰闻略》里更认为：“参军至唐，为故事，名付净。”付末和付净都是滑稽角色，“发乔”则是滑稽的表演方式。王国维《宋元戏曲考》里解释：“发乔者，盖乔作(即装作的意思)愚谬之态，以供嘲讽。”还说：付净色发乔配以付末色打诨，“则益发挥之以成一笑柄也。”可见，“发乔”就是“装痴卖呆”，以愚谬滑稽之态取笑于观众。这正是传统相声里逗哏的本色。“发乔”和“打诨”都有滑稽的意思。“发乔”重在“装痴卖呆”，“打诨”重在机智风趣，这是二者不同之处。过去“双簧”的一前一后两个艺人，前面的是“发头卖像”，类似“发乔”；后面的是“横竖嗓音”，则掺有不少机智风趣的表演，类似“打诨”。而演员在表演的时候，故意把“横竖嗓音”说成“横骨插心”（按，指畜牲），就是典型的“打诨”了。

付净“发乔”的情况，从胡忌《宋金杂剧考》所引元代《张子房圯桥进履》里乔仙化身道士的说白，可以略窥一端：

……等的天色将次晚，躲在人家灶火边。若是无人撞入去，偷了东西一道烟。盗了这家十匹布，拿了那家五个绵。为甚贫道好做贼？皆因也有祖师传。施主若来请打醮，清心洁净更诚坚。未曾看经要吃肉，吃的饱了肚儿圆。平生要吃好狗肉，吃了狗肉念真言。不想撞着巡军过，说我破斋犯戒坏醮筵。众人将我拿个住，背绑绳缚都向前。见我不走著棍打，嘴头上打了七八拳。拿在厅前见大人，连忙跪膝在阶前。

大人着我说词因，道我败坏风俗罪名愆。背上打到二百棍，眉毛上打了七八千。大人心里犹不足，再着这厮顶城砖。被我宁心打一坐，无语悲悲大笑喧。我这般喜喜孜孜无欢悦，呷呷大笑无语言。众人齐声皆都赞，两边闲人一发言。道我是个清闲真道本，说我是个无忧无虑的散神仙。

这说白颇象今天的"数板"，语言是高度夸张的，风格又是风趣诙谐的。从它的表演来看，这个"化身道士"集模仿、虚拟、滑稽于一身，显然属于"发乔"之类。

"发乔"的更详细的情况还可以从明代戏曲里引的两个院本看出来。宋杂剧和金院本其实并无很大差别。《辍耕录》里说：院本、杂剧其实一也，元朝院本、杂剧始厘为二。《吕洞宾花月神仙会》杂剧里有一段院本，名叫《长寿仙献香添寿》，节录如下：

办净同捷说、付末、末泥上，相见了，做院本《长寿仙献香添寿》。院本上。捷云："歌声才住。"末泥云："丝竹暂停。"净云："俺四大佳戏向前。"付末云："道甚清才谢乐。"捷云："今日双秀才的生日，您一人要一句添寿的诗。"捷先云："桧柏青松常四时。"付末云"仙鹤仙鹿献灵芝。"末泥云："瑶池金母蟠桃宴。"付净云："都活一千八百岁。"付末打云："这言语不成文章，再说。"净云："都活二千九百岁。"付末云："也不成文章。"净云："有了，有了，都活三万三千三百岁，白了髭髯白了眉。"付末云："好好！到是一个寿星。"捷云："我向你一人要一件祝寿底物。"捷云："我有一幅画儿，上面三个人儿：两个是福禄星君，一个是南极老儿。"问付末云："我有一幅画儿，上面四棵树儿：两棵是青松翠柏，两棵是紫竹灵芝。"问末泥云："我有一幅画儿，上面两般物儿：一个是送酒黄

鹤，一个是衔花鹿儿。"净趋抢云："我也有，我有一幅图儿，上面一个靶儿，我也不识是甚物，人都道是春画儿。"付末打云："这个甚底，将来献寿。"净云："我子愿欢会长生。"

这正象《日用百科全书补编》里所说的：发乔者，假装痴呆之谓也，打诨者，关锁发挥其词以作笑柄也。"关锁"一词，揣度其意，一是"打诨"要与"发乔"配合；二是要选择时机，生动地表明二者之间的关系。还可以引《金瓶梅词话》里的一个"笑乐院本"为例：

教坊俳官跪呈上大红纸手本。下边簇拥一段笑乐院本。当先是外扮节级上开：法正天心顺，官清民自安，妻贤夫祸少，子孝父心宽。小人不是别人，乃是上厅节级是也。手下管着许多长行乐俑匠。昨日市上买了一架围屏，上写着"滕三阁"的诗，访问人，请问人，说是唐朝身不满三尺王勃殿试所作。自说此人下笔成章，广有才学，乃是个才子。我如今叫付末抓寻着，请得他来，见他一见，有何不可。付末在哪里？末云：堂上一呼，阶下百诺。禀复节级有何使令？外云：我昨日见那围屏上写的"滕王阁"诗甚好。闻说乃是唐朝身不满三尺王勃殿试所作。我如今给这个样板去，限即时就替我请去。请得来，一钱尝赐；请不来，二十麻杖，决打不饶。末云：小人理会了。（转下去）节级胡涂！那王勃殿试，从唐时到如今，何止千百余年，教我那里抓寻他去！不免来来去去，到于文庙门首。远远望见一位饱学秀士过来，不免动问他一声：先生，你是做"滕王阁"诗的身不满三尺王勃殿试么？净（扮秀才）笑云：王勃殿试乃唐朝人物，今时那里有！试哄他一哄。我就是那王勃殿试。"滕王阁的诗是我做的。我先念两句你听：南昌故郡，洪都新府。星分翼轸，文光射斗牛

之墟；人杰地灵，徐孺下陈蕃之榻。”

末云：俺节级与了我这付样板，身只要三尺，差一指也休请去，你这等身躯如何充得过？

净云：不打紧，道在人为。你见那里又一位王勃殿试来了。皆妆矮子来；将样板比，净越缩。

末笑云：可充得过了。

净云：一件，见你节级切记好歹小板凳儿要紧。来来去去，到节级门首。

末令净：外边伺候。

净云：小板凳儿要紧。等进去禀报节级。

外云：你请得那王勃殿试来了？

末云：见请在门外伺候。

外云：与你说：我在中门相待，榛松泡茶，割肉水饭。（相见科）

外云：此真乃王勃殿试也。一见尊颜，三生有幸。磕下头。

净（慌科）：小板凳在那里？

外又云：亘古到今，难逢难遇。闻名不曾见面，今日见面胜若闻名。再磕下头去。

净（慌科）：小板凳在那里？

末躲过一边去了。

外云：闻公博学广记，笔底龙蛇，真才子也。在下如渴思浆，如热思凉，多拜两拜。

净急了说道：你家爷好？你家妈好？你家姐和妹子，一家儿都好？

外云：都好。

净云：狗合娘的，你既一家大小都好，也教我直直腰儿着。

正是：百宝妆腰带，珍珠络臂鞲；笑时能近眼，午墨锦缠头。

这个“发乔”的付净假装王勃，本身就是开玩笑。缩为三尺，又一口一声“小板凳在那里”，更是妙趣横生。尤其值得注意的是：前面的“你家爷好？你家妈好？你家姐和妹子，一家儿都好”？恰似“铺平垫稳”，后面的“你既一家大小都好，也教我直直腰儿着”，又象抖落“包袱”，已具备相声里常用的“三翻四抖”的雏型，虽然还不那么完备。

“乔”既然以滑稽为目的，那么，它的摹拟就不能只注意刻意求真，有时还必须故意装假，带有虚拟的色采。这一点跟杂技团的丑角十分类似。虚拟，故意装假，既不能象真的那样，又不能露出假来，要求是非常高的。所以，“发乔”是很不简单的。

但，“乔”与不“乔”毕竟是两回事，各有特色，比如，“相扑”是“角其材力以相抵斗，两两相当”的真相扑；“乔相扑”则是虚拟表演、滑稽取笑的假相扑。这从艺人的姓名也可以看出来。《西湖老人繁胜录》里记载“相扑”艺人有：王侥大、撞倒山、刘子路、铁板踏、宋金刚、倒提山、赛板踏、金重旺、曹铁凛等九人。这类标志勇武的名字让人看了都倒吸一口凉气，所以书里特别注明：“人人好汉”。而从事“乔相扑”的艺人《西湖老人繁胜录》里也有记载：鼋鱼头、鹤儿头、鸳鸯头、一条黑、斗门桥、白条儿。《武林旧事》里“斗门桥”作“斗门乔”，又加上白玉贵、何白鱼、夜明珠等三人。拿这些艺人姓名跟“相扑”艺人比较，差别是十分鲜明的。撞倒山、宋金刚、倒提山等，以勇武、力大取意；而鹤儿头、白条儿、夜明珠等显然是从形体怪异取意，表示滑稽俏皮。由此可见，“乔相扑”不在勇武，而在滑稽，不在用力，而在使巧，虚晃一招，装装样子罢了，这一推测又可以从胡忌《宋金杂剧考》的论断里得到印证：

《雍熙乐府》的《子弟收心》套曲中“假撇酸、虚应付、乔拴

艳"，其"乔拴艳"并不指演剧而言，乃是装样子的解释。

"乔"的"装样子"，既要求像，又要求"像不像，三分样"，使摹拟的滑稽可笑的意味更浓重了。

综上所述，"乔"是采取"发乔"的特殊方式，虚拟地摹拟某种伎艺，目的是为滑稽取笑。具体说来，"乔"有三层意思：一是模仿；二是虚拟；三是滑稽。三者之中，滑稽乃是"乔"的核心。

下面进一步考察"乔"和相声艺术的关系。

宋代百戏冠以"乔"字的伎艺，除个别的内容不可考外，大致可分三类：

杂　技　类：乔教象（教象）、乔相扑（相扑）
　　　　　　乔筋骨（筋骨）、乔捉蛇（捕蛇）
说　唱　类：乔像生（学像生）、乔卖药（说药）
　　　　　　乔合笙（合笙）
戏剧、歌舞类：乔宅眷（装宅眷）
　　　　　　弄乔影戏（影戏）

下面分类略作说明：

杂技类，以"乔筋骨"为例。《东京梦华录》载：

> 张臻妙、温文哥、真个强、没勃脐、小掉刀、筋骨上索杂手伎。

"筋骨"属于杂技里的一种，相当于今天杂技的练把式。"乔筋骨"可能是杂技里的滑稽表演，是由杂技里的丑角来表演的。他们采取"乔"的方式，练上几手，确有无所不能　无所不会的样子，

其实是真真假假，以资一笑罢了。

这类来自杂技的滑稽表演在相声艺术里也有，但因后来相声朝语言艺术方向发展，这类成份越来越少了。象传统相声《大保镖》，据说是相声"撂地"（按，指街头卖艺）时受附近把式场子影响而编的。相声艺人练把式也采取"发乔"的方式，练上一两手，却象《打渔杀家》里的教师爷似的，十八般武艺数说一回，滔滔不断，笑话百出，这就纳入相声喜剧风格语言艺术的轨道，成为相声的"学"了。

戏剧类，以"弄乔影戏"为例。《都城纪胜》载：

> 凡影戏，乃京师人初以素纸雕簇，后以彩色装皮为之，其话本与讲史书者颇同，大抵真假相半，公忠者雕以正貌，奸邪者与之丑貌，盖亦寓褒贬于市俗之眼戏也。

《梦粱录》的记载更详细些：

> 更有弄影戏者，元汴京初以素纸雕镞。自后人巧工精，以羊皮雕形，用以彩色妆饰，不致损坏。杭城有贾四郎、王升、王闰卿等，熟于摆布，立讲无差。其话本与讲史书者颇同，大抵真假相半，公忠者雕以正貌，奸邪者刻以丑形，盖亦寓褒贬于其间耳。

《武林旧事》还载有"大影戏"：

> 节后，队午渐有大队如四国朝、傀儡、杵歌之类，日趋于盛。或戏于小楼，以人为"大影戏"。儿童諠呼，终夕不绝。

孙楷第《傀儡戏考原》里对“大影戏”又作了解释：

此所谓“大影戏”者，事易明。盖影戏所用影人，本雕羊皮为之，其状眇小。今以人为之，则遽然长大，异乎世之所谓影戏者。此其所以为“大影戏”也。以人为“大影戏”尤是影戏。然以人言则真，以影人言则假。且以人为影人，其事较之普通影戏，尤为滑稽幻怪。则“大影戏”岂非“乔影戏”乎？故余疑《梦粱录》所谓“乔影戏”，即《武林旧事》所谓“大影戏”。据其形言谓之“大”，据其质言谓之“乔”，名虽有二，其实一也。

这里从内容到形式把“乔影戏”辨析得十分清楚。“滑稽幻怪”乃“乔影戏”之要津。然而，这跟相声艺术有什么关系呢？相声并非戏剧，而是说唱艺术，但为表达上的特殊需要，常以“发乔”方式摹拟戏剧表演，则近乎“乔乔影戏”了。传统相声里有段《拉洋片》，相声艺人手巾包头，扮作江湖艺人，其所表演的则是近乎影戏的所谓“洋片”，什么“看了一片又一片，西湖美景就在上边……”等等，全以“滑稽幻怪”为征。与此相类似的是前面提到的双簧的“发头卖像”，无疑是活的影戏了。

当然，更多的相声段子是以“发乔”的方式引进某些戏剧成份。如传统相声《戏剧杂谈》：

甲　吃喝也不同。

乙　怎么呢？

甲　话剧、电影都是真吃真喝，你看电影里边吃饭都真吃。

乙　嗯。

甲　照电影的时候演员不一定饿，可也得真吃。

乙　那为什么呢？

甲　为的那个戏照出来真实，有的时候，吃一次还不行。

乙　怎么？

甲　比如照吃饭的镜头，导演一瞧齐备了，“预备，开幕啦！”机器开动，赶紧吃（做动作）。导演一看感情不对：“停住，添饭重吃。”有时候这镜头能照好几次。要不怎么电影演员都有胃病，那都是吃的！

乙　呵！都那么作的病？您这是开玩笑！

甲　喝也是真喝，（端碗）“诸位，今天是我们最高兴的日子，来来来，我们大家再干一杯。”（学舞台腔，喝水）真喝！

乙　那么京剧呢？

甲　这样说（道白）“酒宴摆下！”每人一个木头酒杯，拿那个木头酒壶，一斟就满了。（斟三下）一说“请！”吹个“三枪”，“请！”（用嘴学吹“三枪”，边吹边做喝酒亮杯）“告辞了！”饱了！

乙　他吃什么了？

甲　他什么也没吃，就饱了。

乙　怎么不真吃呢？

甲　真吃有什么意思呀？真来四菜一汤，炒肉片、红烧海参，老生把胡子摘下来吃海参，（做动作）吃完了嗓子也哑了，甭唱了。

乙　嗯！不能真吃！

这类戏剧成份引进相声以后，结合相声艺术的特点有了很大发展，但，仔细琢磨起来，仍然不难发现“弄乔影戏”的影响。

说唱类，仍以“乔合生”为例。《都城纪胜》和《梦粱录》都对“合生”作了这样的解释：“与起令随令相似，各占一事。”其具体情形在《夷坚志》里有记载：

> 张安国守临川，王宣子解庐陵印解，次抚。安国置酒郡斋，招郡士陈汉卿参会。适散乐一伎言学作诗，汉卿语之曰：“太守俗呼五马，今日两州使君对席，遂成十马，汝体此意作八句。”妓凝立良久，即高吟曰：“同是天边侍从臣，江头相遇转相亲，莹为临汝无瑕玉，暖作庐陵有脚春，五马今自成十马，两人前日压千人，便有飞诏催归去，共作中书秉化钧。”安国为之叹赏竟日，赏以万钱。

李啸仓《合生考》引述许多具体事例，论证了“乔合生”的含意。他说：

> 所谓“乔”，有装痴装傻的意味，宋人杂剧以付净色发乔，明人汤舜民《赞教坊构栏》散套中，曾经咏及付净色搬演时的模样，他说：“付净色，腆兽庞，张怪脸，发乔科，咭冷诨，土木形骸与世违。”乔合生的滑稽含玩讽，当正是以发乔的姿态来演出的。

这种“滑稽含玩讽”的“指物题咏，应命辄成”的“乔合生”，有点象酒令、对诗以及对对子之类的文字游戏，在相声里又是大量存在的。如《打油诗》、《对春联》、《打灯谜》、《四字联音》等等都属于这一类。且看传统相声《四字联音》里的一段：

乙　……咱们再改一个：三字同头，三字同旁，要前言

搭后语。

甲　先听你的。

乙　我说：三字同头大丈夫，三字同旁江海湖，要闯江海湖，还得大丈夫，不是大丈夫，怎闯江海湖？

甲　好。

乙　听你的。

甲　我说：三字同头常当当……

乙　嘿，全是上宝盖。三字同旁呢？

甲　吃、喝、唱。

乙　前言搭后语？

甲　皆因我吃喝唱，所以才常当当，若不是吃喝唱，干吗我常当当？

乙　我哪知道啊。（对丙）该你说。

丙　我说，这个这个这个这个……（苦思）

乙　怎这么麻烦啊？

丙　我说：三字同头疮、疥、疔……

丙　瞅，全是病偏楂（读上声）儿。三字同旁？

丙　唉、哟、哼。皆因我长了疮、疥、疔，所以我才唉、哟、哼，我若不长疮、疥、疔，干吗我唉……哟……哼……

乙　行啦，行啦！

这是一段三人表演的"群活"，就其表现方式来说，跟"合生"的"起令随令，各占一事"是一样的。不过，相声艺术依其独特的艺术规律，更朝着滑稽的方向发展。如《对春联》：

乙　我出个上联。

甲　我对个下联。

乙　比如我说"上"。

甲　我对"下"，有上就有下嘛！

乙　我说"天"。

甲　我对"地"。"天对地，雨对风，大陆对长空。雷隐隐，雾蒙蒙，开市大吉，万事亨通。"

乙　"言"。

甲　我对"醋"。（甲把"言"误为"盐"了）

乙　醋？

甲　呵！油盐酱醋，五味调和，你那是咸的，我这是酸的。

乙　"好"。

甲　我对"歹"，好好歹歹，分得清楚。

乙　"事"。

甲　我对"炮"。（甲把"事"误为"士"了）

乙　炮？那对得上吗？

甲　你支士，我拨炮，你跳马，我出车。

乙　咱们这儿下象棋来啦？

甲　联句有什么呀？

乙　我这五个字凑在一块是个对子的上联："上天言好事。"

甲　那我给你对"回宫降吉祥"。

乙　你等等，你刚才不是这么对的。我说"上"。

甲　我对"下"。

乙　我说"天"。

甲　我对"地"。

乙　我说"言"。

甲　我对“醋”。

乙　我说“好”。

甲　我对“歹”。

乙　我说“事”。

甲　我对“炮”。

乙　我这是“上天言好事”。

甲　我这是“下地醋歹炮”。

乙　你这当什么讲呵？

甲　谁叫你不一块说呀，你要说“上天言好事”，我当然给你对“回宫降吉祥”。你一个字一个字往外蹦，我可不给你对“下地醋歹炮”吗？

显然，这里的“起令随令，各占一事”，虽有“滑稽含玩讽”的意味，但更重于语言趣味，而近乎文字游戏了。

“平 地 茶 园”

——侯宝林艺术生活漫忆

我开始演戏是在平地茶园。在我小的时候，北京的大剧场都叫茶园。“平地茶园”就是一没舞台，二没茶水的“地摊”。

我十三岁时家里把我送到阎家学戏，给阎泽甫老师写了个字据，近似卖身契。我记得里面有这样几句话：“投河溺井，死走逃亡，与师傅无干；如中途不学，要赔偿损失（饭钱）。”今天的青年是无法理解的，不就是学戏吗，干嘛写得这么厉害呀？因为我小时候学戏叫做“打戏”，假若你经不起这“打”，就有可能寻死（我也曾经想过死），所以要写明这样的话。我学戏两年半，确实挨了不少打。是不是因为我这个人太笨？我想不是，国内外的听众都能给我证明这一点。学戏也是这样，从学到唱，不过三个月，就演出了。不到一年就拿整份儿了（小戏班每天分钱，叫做拿份儿）。是不是因我懒？也不是。请看我一天的活动，就知道我不是懒人。

天一亮就起床，先将煤球炉生着，坐上一大铁壶水，我就去喊嗓子（也叫溜嗓子，包括身上的活动）。我老师家住天桥市场福长街二条东口内路南第二个门。我由此出发，直奔天坛西北角，开始喊嗓子，先是念“引子”和大段独白。有时停下来喊，有时边走边喊，要看时间而定，因为还得想着家里的大水壶，万一把水壶熬坏了，准得挨打。走到天坛西门，往西奔先农坛，一直喊到四面钟，停下来，拉个“起霸”、“山膀”，走个“马趟子”，然

后往回走。扫院子，倒垃圾，都要轻轻地做，惊醒了谁，后果也是严重的。

干粗活还是比较容易的，干细活更是提心吊胆，例如烫茶壶茶碗，一定要小心，有一点茶锈不行，碰坏了一点更不行，那真是精神高度集中。老师洗漱完毕，喝茶，这就快正式挨打了。那时学戏挨打，似乎是天经地义的事。老师喝着茶，给我们吊嗓子，完了再教新的，我就更是提心吊胆了，唯恐自己学得慢和记得不牢。就这样也免不了挨打。老师的"理论"是"不打不成材"，不管你聪明与否，总要打的，"打戏"嘛。几乎每天都得挨打。我在思想上倒没有抵触，只有怕，还一定要忍受下去，如果跑回家去还是没饭吃，更没有钱包赔老师的损失。

后来我想过这个问题，老师为什么总打我？老师和我无仇无恨，而且他是个善良的人，并无打人的嗜好。他大概是继承了教戏都打的"传统"。另外就是经济问题，我学戏规定三年零一节，一切收入归老师，老师管吃、穿（穿的是师兄剩下来的衣服）。如果我总学不会或学得慢，老师就得赔钱，他也受不了。所以他就希望你快！这对我后来学东西快很有好处。例如学唱，北方相声演员学越剧我是第一个，无论怎么困难(开始绍兴方言听不懂)，我也想办法学会了。这种学习的精神是老师打下的基础。打人这种"教学方法"不好，但老师这种严格要求的精神还是值得发扬的。

早晨学戏两小时，这段时间总是觉着很难熬哇！只盼着师娘说一句话："算了，让他买东西去吧。"此刻，我犹如囚徒被释。

买东西，做饭，吃完午饭就到场子去卖艺。一出门我还得背着师兄（他是个软骨病患者，还是大罗锅），虽然他的分量不大，可当时我才十三岁(虚岁)。我们是在一位叫"云里飞"的街头艺人那里搭班。云里飞是天桥有名的"八大怪"之一。场子就在天桥

三角市场内西南角落。那里就是“平地茶园”。从午饭后演唱到晚饭前止。吃完晚饭，再背着师兄，我们师徒三人就去串妓院卖唱，直至午夜回家。基本上每天如此。所以，我说我这个人不太懒。

应该感谢我的老师，是他把我带进了艺人圈儿。他教会了我做街头艺人。在学习方面给我打下了良好基础。这对我以后改行表演相声有很大好处。解放后，老师进了敬老院，仍来找我，我还能尽点孝心，直至老师病故。是老师把我引进了“平地茶园”。“平地茶园”这个名称是艺人自己取的，这是一个辛酸的自嘲。后来有人编了一副对联：“平地茶园雨来就散，刮风减半下雪全无”。说明街头艺人的生活毫无保障。

这段回忆，说明在旧社会，我们艺人特别是街头艺人，在饥饿线上的挣扎是多么困难啊！好不容易盼来了解放，我们的幸福生活确实来之不易啊！我们这一代人非常珍惜这样的幸福生活，我更希望青年人珍惜新中国带来的良好的学习条件，下真功夫，学真本事，为实现四化贡献力量！

相声和口技 （资料）

相声和口技在历史上有着密切的关系。"相声"一词即可能由"象声"——口技传误而来。口技在我国可以追溯到古代的俳优，隋唐以来，特别是两宋时期的"说话"艺术，在摹拟自然和社会景物时，更是离不开口技。明清以来口技异常发展，它似乎从"百戏"、"说书"艺术中分化出来，成为一种风行一时的独立伎艺。开始，它只是摹拟人言鸟语，以酷似毕肖吸引观众；继而，又穿插了某些人物和故事情节，在维妙维肖的摹拟中，增加了幽默风趣的艺术风格。这即是常说的"隔壁戏"。在口技的发展过程中，"隔壁戏"似乎到达了它的艺术顶峰。一方面，由于口舌自然条件的限制，摹拟的事物毕竟有限，不能极其自由地反映生活的一切方面；一方面，由于"隔壁"——一道帷幕割裂了与观众之间的艺术交流关系，因此，隔壁戏的发展受到阻碍。这时，艺人就想从帷幕中解放出来，于是相声就有"明春"和"暗春"之说。"暗春"即是指帷幕中的口技，"明春"即是后来的相声。相声艺人今天还有"万象归春"之说，说明和口技的历史联系。"明春"当然不能完全排斥口技，它吸取了"隔壁戏"的幽默风格，发挥了摹拟声态、情态的艺术特长，同时，更着眼于社会现实，更注意吸收说书艺术等对社会生活真切而自然的反映能力，于是，集"说"、"学"、"逗"、"唱"于一身，成为一种"不过随意将社会中之情态遮拾一二，或形相，或音声，摹拟仿效，加以讥评，以供笑乐"的相声。

下面摘录的即是明清以来有关口技的一些资料，它们或反映

当时口技兴旺的景象及其精湛的技艺，或从不同角度透露了与相声间的各种联系。可供研究者参考。

沈德符《万历野获编》卷二十四《技艺》门"李近楼琵琶"条：京师绝艺所萃。惟琵琶李近楼为第一。故籍锦衣当袭百户，幼以瞽废，遂专心四弦。夜卧以手爪从被上按谱，被为之穴。其声能以一人兼数人，以一音兼数音，前辈纪之者甚多。先人在都时曾于席间得闻，则作八尼僧修佛事。经吹鼓钹笙箫之属，无不毕举，酷似其声。老稚高下，各各曲尽，又不杂一男音。归邸为儿辈道之，恨余幼不及从。比余再入都，则李死已久，其艺不复传。一日，同社馆东郊外韦公庄者，邀往宴集。诧谓余有神技可阅。既酒阑出之，亦一瞽者。以一小屏围于座隅，并琵琶不挈，但孤坐其中。初作徽人贩姜邸中，为邸主京师人所赚，因相殴投铺。铺中徒隶与索钱；邸主妇与徒隶通奸。或南，或北，或男，或妇，其声嘈杂，而井井不乱，心已大异之。忽呈解兵马，兵马又转解巡城御史鞫问。兵马为闽人，御史为江右人，掌案书办为浙江人，反复诘辨，种种曲肖。廷下喧闹如市，诟詈百出。忽究出铺中奸情，遂拖夹拶诸刑，纷纭争辨，各操其乡音。逾时毕事而散。余骇怪以为得未曾有，又出李近楼之上。比逾时再往寻觅，则亦不可得矣。

（道光钱塘姚氏扶荔山房刻本）

按 本书有万历三十四年（1606年）序。所记当是万历年间一流浪艺人在北京演出口技的情况，所学方言有徽、江右、浙、闽等。值得注意的是，口技之中穿插有人物、故事，已经不是单纯的摹拟技艺了。

李声振《百戏竹枝词》之"口技"：俗名"象声"。以青绫围，隐

身其中，以口作多人嘈杂，或象百物声，无不逼真，亦一绝也。（以上为题注，下为诗句）

围设青绫好隐身，
“象声”一一妙于真。
谁知众口空嘈杂，
绝技曾无第二人。

（1962年北京出版社本）

按 据路工考证，此书可能是康熙年间的作品。原书后记里有丙子、丙戌年间的字样，可能是1696——1706年之间写成。从此处的“青绫”和蒋士铨诗里说的“帷五尺广七尺长，其高六尺角四方”推断，可知当时布幔的尺寸和样式以及表演方式。

蒲松龄《聊斋志异》卷二“口技”：昔王心逸尝言：在都偶过市廛，闻弦歌声，观者如堵。近窥之，则见一少年曼声度曲。并无乐器，惟以一指捺颊际，且捺且讴；听之铿铿，与弦索无异。亦口技之苗裔也。

（1978年上海古籍出版社本）

按 此书成于康熙十八年(1679年)。值得注意的是“市廛”演出，也就是街头的“明地”作艺。

林嗣环《秋声诗自序》：京中有善口技者，会宾客大讌，于厅事之东北角，施八尺屏障。口技人坐屏障中，一桌，一椅，一扇，一抚尺而已。众宾团坐，少顷，但闻屏障中抚尺二下，满堂寂然无敢哗者。遥遥闻深巷犬吠声，便有妇人惊觉，欠伸摇其夫语猥亵事，夫呓语，初不甚应，妇摇之不止，则二人语渐间杂，床又从中戛戛，既而儿醒，大啼，夫令妇抚儿，乳儿含乳啼，妇拍而鸣之。夫起溺，妇亦抱儿起溺。床上又一大儿醒，狺狺不止。

当是时，妇手拍儿声，口中呜声，儿含乳啼声，大儿初醒声，床声，夫叱大儿声，溺罐中声，溺桶中声，一齐凑发，众妙毕备，满座宾客，无不伸颈侧目微笑嘿叹，以为妙绝也。

（《笔记小说大观》第二辑）

按 本文转引自张潮《虞初新志》卷一。《虞初新志》成书于康熙二十二年（1683年），林文当早于此。林是福建晋江人。

褚人获《坚瓠广集》卷二“口戏”：俞君宣先生《挑灯集异》载：万历乙卯夏，于京师与客夜坐，仆子呼一口戏者至。顷之，忽闻壁后鼓乐喧奏。俄而微闻犬吠声，由远渐近。须臾，众犬争食，厨人呼叱之状。又吹，则鸡鸣声。渐且晓鸡乱唱，主人开笼，宛然母鸡呼子，雌雄相引而出。忽鹅鸭惊鸣，与鸡声閧和，恍如从蔡州城下过也。顷之，又闻三四月小儿啼声，父呼其母令乳之，儿复含乳而啼，已而咂咂作吸乳声。闻者无不绝倒。

又，予师周德新先生善于屏后演操，自抚军初下教场放炮，至比试武艺，杀倭献俘，放炮起身，各人声音，无不酷肖。近（人）陆瑞白亦能口戏，善作钉碗声，及群猪夺食。又善作僧道水陆道场，钹声、大铙、小铙，杂以锣鼓，无不合节，听者忘倦。

（《笔记小说大观》第二辑）

按 《坚瓠集》为康熙年间陆续分集编成。《坚瓠广集》为后期编。万历乙卯为万历三十四年（1615年）。

钮琇《觚賸续编》卷三《事觚》类“象声”条：都下有为象声之戏者，其人以尺木来，隔屏听之，一音乍发，众响渐臻。或为开市，则廛主启门，估人评物，街谈巷议，牙侩喧呶，至墟散而息。或为行围，则军帅号召，校卒转呼，弓鸣马嘶，鸟啼兽啸，至猎罢而止。自一声两声以及千百声，喧豗杂沓，四座神摇。忽

闻尺木拍案，空堂寂如。展屏视之，一人一几而已。吴南村先生常言，古法之不传于今日者有三，啸其一也。象声之戏，盖得啸之遗意而极于变者。今其人已没，而法亦不传。

（《笔记小说大观》第一辑）

按 此书约成于康熙三十九年（1700年）。徐珂《清稗类钞》引此文，改作为"顺治时，京师有为象声之戏者"，不知何据。

蒋士铨《忠雅堂诗集》卷八《京师乐府词十六首》之"画眉杨"："小杨口技以艺名，喉中能学百鸟声……"下面说他能学画眉、黄雀、白翎、鱼鹰、鹦鹉、鸡雏、乳狗、母狗、母鸡等。

（乾隆红杏山房印蒋氏原本）

按 蒋士铨（1725——1784年）诗集有乾隆壬午（1762年）序。《乐府十六首》作于庚辰（1760年）年。此处之画眉杨与《扬州画舫录》之画眉扬或为一人，未可考。

蒋士铨《忠雅堂诗集》卷八《京师乐府词十六首》之"象声"：

帷五尺广七尺长，
其高六尺角四方。
植竿为柱布作墙，
周遭着地无隙窗。
一人外立一中藏，
藏者屏息立者神扬扬。
呼客围坐钱入囊，
各各侧耳头低昂。
…………

按 此处记述了二人表演，即"一人外立一中藏"。外立者虽无口技之技艺，却有令人捧腹的语言魅力。它标志着"明春"与"暗

春"的结合，值得注意。

李斗《扬州画舫录》卷十一：井天章善学百鸟声，游人每置之画舫间与鸟斗鸣，其技与画眉杨并称。次之陈三毛、浦天玉、谎陈四皆能之。

（1960年中华书局本）

按 此书刊于乾隆六十年(1795年)，所记为清初扬州一带的事物。画眉杨亦见于蒋士铨乾隆二十五年(庚辰1760年)写的《京师乐府词十六首》(戴璐《藤阴杂记》引作十四首，误)之《画眉杨》："小杨口技以艺名。"或为一人奔走南北，亦未可考。浦天玉、陈三毛皆为说书艺人，可见说书和口技的关系，进而说明说书、口技和相声的关系。后辈艺人常说：某人评、春两吃，即指说书兼演相声或口技。此时，口技与相声似已混为一体，一事二名。

李斗《扬州画舫录》卷九"小秦淮录"：浦琳，字天玉，右手短而捩，称捩子……捩子体肥多痰，善睡。兼工笑话、口技，多讽刺规戒，有古俳谐之意。

（1960年中华书局本）

按 此书成于乾隆末年。象浦琳那样，说书兼工笑话、口技，似已初具喜剧风格。同时，又多"讽刺规劝"，已具有后世相声的艺术功能。

翟灏《通俗编》卷三十一《俳优》类"相声"条引《瑯嬛记》："绛树一声，能歌两曲，二人细听，各闻一曲，一字不乱。"后加按语："今有相声伎，以一人作十余人捷辨，而音不少杂，亦其类也。"

（乾隆无不宜斋雕本）

按 本书有乾隆十六年（1751年)序。可见，"相声"一词至晚

在乾隆初已见诸记载了。这与捧花生《画舫余谈》的记述一致，都证明了"相声"出现之早。

东轩主人《口技记》：扬州郭猫儿，善口技，其子精戏术，扬之当事缙绅，无不爱近之。庚申，余在扬州，一友狭猫儿同至寓。比晚酒酣，郭起请奏薄技。于席右设围屏，不置灯烛。郭坐屏后，主客静听。久之无声，俄闻二人途中相遇，揖叙寒暄。其声一老一少，老者拉少者至家饮酒，投琼藏钩，备极款洽。少者以醉辞，老者复力劝数瓯，遂踉跄出门，彼此谢别。主人闭门，少者履声蹒跚。约可二里许，醉仆于涂。忽有一人过而蹴之，扶起，乃其相识也。遂掖之至家，而街栅已闭，遂呼司栅者。一犬迎吠，顷之，数犬群吠，又顷，益多。犬之老者，少者，远者，近者，猜者，狠者，同声而吠，一一可辨。久之，司栅者出启栅。无何，至醉者之家，则又误叩江西人之门。惊起，知其误也，则江西乡音詈之。群犬又数吠。比至，则其妻应声出，送者郑重而别。妻扶之登床，醉者索茶。妻烹茶至，则已大鼾，鼻息如雷矣。妻遂詈其夫，唧唧不休。顷之，妻亦熟寝，两人鼾声如出二口。急（忽）闻夜半牛鸣矣。夫起大吐，呼妻索茶，妻作呓语，夫复睡。妻起便旋，纳履，则已吐秽其中。妻怒骂，久之，遂易履而起。此时群鸡乱鸣，其声之种种各别，亦如犬吠也。少之，其父来，呼其子曰：天将明，可以宰猪矣。始知其为屠门也。其子起，至猪圈中饲猪。则闻群猪争食声，嚃食声，其父烧汤声，进火倾水声。其子遂缚一猪。猪被缚声，磨刀声，杀猪声，猪被杀声，出血声，燖剥声，历历不爽也。父谓子："天已明，可卖矣。"闻肉上案声，即闻有卖买数钱声。有买猪首者；有买腹脏者；有买肉者。正在纷纷争闹不已，砉然一声，四重俱寂。

（《笔记小说大观》第二辑）

按　本文收在郑醒愚《虞初续志》卷七。《虞初续志》编成于嘉庆七年（1802年）。庚申为嘉庆五年（1800年）或为乾隆五年，当以乾隆为是。此篇记载口技表演篇幅最长，内容最详，颇有价值。惟"东轩主人"究系何人，待考。

汲修主人《啸亭杂录》卷八"画眉杨"：京师有善作口技者，能为百鸟之语，其效画眉尤酷似，故人皆以画眉杨呼之。余尝见其作鹦鹉呼茶声，宛如娇女窥窗。又闻其作鸾凤翱翔，戛戛和鸣……孤床蟋蟀，无不酷似。一日作黄鸟声，如睍睆于绿树浓阴中。韩孝廉崧触其思乡之感，因之落涕，亦可知其伎矣。

（中国图书公司本）

按　汲修主人即礼亲王昭梿，为嘉庆时人。此书所记多是乾隆、嘉庆年间事。画眉杨凡三见，乾隆二十五年称"小杨"，乾隆六十年印行的《扬州画舫录》又提到他。

顾禄《清嘉录》卷一《正月·新年》：城中圆（玄）妙观尤为游人所争集……杂耍诸戏，来自四方，各献所长，以娱游客之目……穹幕于壁，一人在幕中，作数人问答语，谓之隔壁戏。以扇扑桌，状鸟之鼓翅，继作百鸟之声，皆出自口中，谓之百鸟象声。

（上海文明书局本）

按　书前有道光十年（1830年）序。所记为苏州艺人作艺的情景。其中的"象声"和"隔壁戏"分别记载，前者是"明春"，后者是"暗春"，表明二者同时存在。

捧花生《画舫余谈》：起泮宫前至棘院为止，值清明日，百戏具陈，如解马、奇虫、透飞梯、打筋斗、吐火吞刀、挂跟旋腹、三棒鼓、十不闲、投狭、相声、鼻吹、口歌、陶真、撮弄，凡可

以娱视听者，翘首伸颈，围如堵墙。

（光绪上海申报馆重印捧花楼原本）

按 此书刊于嘉庆二十三年(1818年)，所记为南京孔庙（即夫子庙）清明时节百戏具陈的情景，其中即以包括“相声”，由此推断，作为相声发源地的北方，相声当是早已出现的了。

杨静亭原编、李静山增补《都门杂咏》的《技艺门·百鸟张》：

学来禽语韵低昂，

都下传呼百鸟张。

最是柳阴酣醉后，

一声宛转听莺簧。

（1962年北京出版社本）

按 原刊于道光二十五年（1845年），增补于同治十一年(1872年)。增补本附刊于《都门汇纂》，题为《杂咏》一卷。李序有“忽于甲子端阳后，诸友人谈及《都门杂咏》一书，不免动今昔殊情之感，故杂集诸友，共为咏歌，得诗百余首……”甲子，当为同治三年(1864年)，诗或即成于此时。百鸟张又见于《清稗类钞》：“光绪庚寅五月……”可见，1890年他还在世。

邗上蒙人《风月梦》：一般杂耍，八角鼓，隔壁象声，冰盘珠棒，大小戏法，扇子戏。

（申报馆丛书本）

按 书前有作者道光28年(1848年）自序，所写故事发生在扬州。

佚名《燕台口号一百首》：

漫说南人辨北音，

瞽儿词调未分明。
张来布幔藏身处，
板凳安排听象声。

（1962年北京出版社本）

按 原为道光年间钞本；可能是嘉庆初年（约1798年左右）之作。

范祖述《杭俗遗风·声色类》：隔壁戏：以八仙桌两张横摆踏起，帏以布幔，一人藏内，惟有扇子一把，钱板一块，能作数人声口，鸟兽叫唤，以及各物响动，无不确肖，初不料其一人所作也。此多与戏法连班而来者。

（申报馆仿聚珍版丛刊本）

按 此书序文末署："同治二年岁次癸亥孟秋之月"。"与戏法连班而来"，值得注意。

富察敦崇《燕京岁时记》之"封台"条：像声即口技，能学百鸟音，并能作南腔北调，嬉笑怒骂，以一人而兼之，听之历历也。

（1961年北京出版社本）

按 此书最初刊于光绪三十三年（1906年），曾有法文、日文译本。如果说，摹拟"南腔北调"，重在口技，那么，"嬉笑怒骂"，显然具有相声的特征。摹拟技艺与抓哏取笑结合，生动地表明了相声与口技的关系。

徐珂《清稗类钞》第三十七册《戏剧》类"口技演夫妇度岁事"：有习口技者，携一扇一尺，入空屋中。始为夫妇谈度岁事，喃喃细语。继而夫持钱如市，与店伙论价低昂，较斤两。归而叩门，唤妇烹饪，一一作交代。若洗灶，若汲水，若燃火，若盛物，若

摆桌祭祀。俄而有索债人来，先甘言乞缓期。而索店账者，收会资者，借当物者，或男或女，喧挤一室。初则辩论，渐至口角，终且斗殴。其中有击桌声、碎碗声、狗吠声、小儿啼哭声、邻人劝解声、门外爆竹声，声声各肖，不可端倪。众方倾耳凝听，而尺木一声，万响俱寂。

又“卖口技者要客肃听”：有卖口技者，佚其姓氏，衣败絮，履脱底，尝手持抚尺往来于松江。松江某绅宴会无所乐，客请以口技进，绅欣然。则默默无对，木立于旁。绅仰首笑曰：“客能乎？”曰：“能也。”曰：“客何能？”曰：“无能也。”绅一笑置之，命尽奏其所能。卖技者乃揖众客曰：“吾技虽贱，然不凝神肃听，则请毋奏之为愈也。”一座诺之。卖技者趋入帏。抚尺一下，阖室寂然。忽闻巨狮出谷声，哀啼病呼声，村下群犬惊惶声，狮默然喘息声，犬奔走乱吠声，狮惊吼声、逃遁声，犬奋追声，村人旁观鸣掌呼笑声。至此又抚一尺，则诸声寂然，卖技者启帏出矣。

又“陈金方善口技”：凡燕赵吴越楚粤各地之语言，善口技者皆能之。宣统辛亥上已，金奇中侨沪，曾拾一口操江阴语曰陈金方者，至寓庐演之。演时，俄而为马嘶，俄而为牛鸣，俄而为羊叫，俄而为犬吠，俄而为豕啼，而禽鸟昆虫之声，时亦杂出于其间，且人类之喜怒哀乐，毕集于是。及撤帏，则其人出矣。金方言在沪业此者，有十六人。知其姓名者，为天津魏老二、周福保，济南斗金标，兖州陈老二、陈老三，扬州吴小弟、徐老凤，杭州方寿山。

(1917年上海商务印书馆本)

枝巢子《旧京琐记》卷十“坊曲”：京师杂技并八角鼓班统谓之杂耍，其中种种，如抖空钟、耍花坛、踢毽子，皆有独到之技。有说笑话者曰穷不怕，滑稽突梯不可方物，盖柳敬亭之流也。继

之曰万人迷。又有百鸟张者，其学鸟兽音足以乱真。厥后有戏迷华子元者，能学各名角之音调，非惟曲折毕肖，并其疵处亦摹仿之，可怪也。

（据枝巢藏板印本）

按 此书似民初作品，书前"发凡"有"所记断自清同光以来，其非见闻所及者……不在此例"。以穷不怕比柳敬亭，这种说法是耐人寻味的。

娄子匡《新年风俗志》的《河南·开封》目下"游艺场"条：第一个就是相国寺……有黑草蓬，矮板凳说《三国》，讲《水浒》……的评话场。有拍道情筒，打简板的"坠子腔"。有打梨花，击铁板的"山东或北京大鼓"，还有靡靡之音的"二加弦"。有俗不可耐的女道情，更有淫亵卑鄙的"像声场"。

（1935年上海商务印书馆本）

按 此书出版于1935年，似编辑他人的材料而成。文中提到的"像声"当不是口技，可见此时"相声"和"像声"两词混用。什么"靡靡之音"、"俗不可耐"、"淫亵卑鄙"，显系编辑者的诬蔑之词。

张次溪《天桥一览》里《天桥之怪人·百鸟张》：百鸟张名叫张昆山，作艺于光绪年间，单人独技，露天拉场。开演时佐以手式，或以掌自抚其口，或以指自按其腮，群众闭目倾听，如入羽族之市。开演之先，是用白土子撒字，将所学之鸟类就地书明。大言不惭的，以备园年儿所用。

（1936年铅印本）

按 此书刊于公元1936年。张次溪《人民首都的天桥》还补充："学鸟声之外，更能效人之语声，工《醉鬼回家》、《五子闹学》

诸出。”还提到在什刹海“明地”作艺，大可注意。《聊斋·口技》后面一小段的记述一致。《都市丛谈》有“当面学说，不遮不盖”等语，也说明是“明地”作艺。

张次溪《天桥一览》：说《济公传》及《永庆升平》之海文泉先生，每于一转内之末日中，必加演相声，以及《大逛西庙》等热闹故事。

（1936年铅印本）

按 相声和评书属于两种不同门类的说唱艺术，但，二者之间存在渊源关系。有些传统相声段子从评书发展而来；有的评书艺人兼通相声，《天桥一览》的记载即为一例。

后　记

相声现在已是全国人民喜闻乐见的艺术形式了，不少外国朋友也十分瞩目中国的相声，常常来信索取有关相声历史和理论研究的文字。但是，建国以来我们在这方面没做什么工作，对于一些常识性的问题，我们也很少动过脑筋，更不要说把它当成一门学问深入研究了。去年，侯宝林同志息影舞台以后开始和我们几个大学中文系的同志合作，着手编写一部《中国相声史稿》。这些篇论文就是我们在工作中偶有所得，或是应报刊要求匆忙写就的。因此，缺乏一定系统性和理论高度，有的文章之间还可能互有重复之处。但为了及早提供相声爱好者和研究者参考，我们只是做了简单的归类整理，有些难以找到的资料也附于后面一并发表。

我们的水平不高，只想为这门学问拓荒，大量的理论研究工作还有待于更多同志耕耘、收获。我们诚恳地期待着同道们的批评意见。

此书每篇论文均由中国社会科学院文学研究所吴晓铃先生指正、审定，在此表示衷心的感谢。

作　者

1980 年 12 月

[General Information]
书名=相声艺术论集
作者=侯宝林
页数=194
SS号=10174096
出版日期=